



Art - Una Species - Mille



AAA

AAA

HISTORIA GENERAL DEL ARTE

Corrado Vivanti
NORTE DE ITALIA



RUIZ HERMANOS, EDITORES

EL ARTE EN EL NORTE DE ITALIA



ARS UNA: SPECIES MILLE

HISTORIA GENERAL DEL ARTE

Tomos publicados:

EL ARTE EN LA GRAN BRETAÑA É IR-
LANDA
EL ARTE EN EL NORTE DE ITALIA

Tomos en prensa:

EL ARTE EN ESPAÑA Y EN PORTUGAL
EL ARTE EN EGIPTO
EL ARTE EN FRANCIA

Tomos en preparación:

EL ARTE BIZANTINO
EL ARTE DE LA INDIA
EL ARTE FLAMENCO
EL ARTE ALEMÁN
EL ARTE DE GRECIA
EL ARTE EN HOLANDA
EL ARTE DE LA CHINA Y DEL JAPÓN
EL ARTE EN LA AMÉRICA DEL NORTE
EL ARTE ROMANO
EL ARTE EN EL SUR DE ITALIA

ARS UNA □ SPECIES MILLE
HISTORIA GENERAL DEL ARTE

EL ARTE
EN EL
NORTE DE ITALIA

POR

CORRADO RICCI

Director general de Antigüedades y Bellas Artes en Italia

TRADUCCIÓN ESPAÑOLA DE

E. DÍEZ-CANEDO

Profesor de Elementos de Historia del Arte en la Escuela de Artes y Oficios
de Madrid.



MADRID

LIBRERÍA GUTENBERG DE JOSÉ RUIZ
RUIZ HERMANOS, SUCESTORES

Plaza de Santa Ana, 13.

MCMXIV

ES PROPIEDAD

De esta obra se han publicado simultáneamente las ediciones: americana, por CHARLES SCRIBNERS' SONS, de Nueva York; inglesa, por WILLIAM HEINEMANN, de Londres; francesa, por HACHETTE ET CIE., de Paris; alemana, por JULIUS HOFFMAN, de Stuttgart; italiana, por el ISTITUTO ITALIANO D'ARTE GRAFICHE, de Bérgamo, y española, por la LIBRERÍA GUTENBERG DE JOSÉ RUIZ, de Madrid.

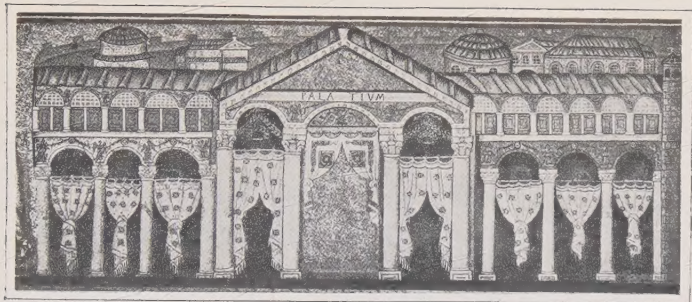


FIG. 1.—RAVENA.—PALACIO DE TEODORICO.
Mosaico en San Apolinar el Nuevo.

(Fot. Alinari.)

I

RAVENA Y EL ARTE BIZANTINO

EL núcleo más hermoso, completo é intacto de monumentos del arte llamado bizantino se conserva en una ciudad del Norte de Italia; en Ravena. Esta ciudad había alcanzado durante el imperio romano singular importancia, hasta el punto de que Octavio hizo de ella puerto adriático de la flota romana y Tiberio Claudio la reforzó con murallas y la exornó con edificios públicos. En 402, Honorio Augusto la juzga por todo esto digna de ser capital del imperio de Occidente, como lo fué por espacio de 75 años, hasta que Odoacro, jefe de los Hérulos y de los Turingios, ocupándola, destruye aquel imperio. El mismo jefe bárbaro, fuerte, modesto y sensato, antes de establecerse en Italia se detuvo en Ravena, donde murió en 493, traidoramente asesinado por orden de Teodorico, quien, habiéndose apoderado de la ciudad después de un asedio de tres años, fingió aceptar á Odoacro por compañero en el gobierno. Teodorico, solo ya, confirmó á su vez á Ravena como capital del reino. Duró el dominio gótico 63 años y procuró á Ravena gran esplendor de vida y de monumentos. Sin embargo, á la muerte de Teodorico decayó el dominio gótico y á poco acabó deshecho por Belisa-

rio y Narsés, por obra de los cuales y de Justiniano la ciudad creció aún en magnificencia. Pero aquél fué el último esplendor de su gloria, porque los exarcas enviados de Constantinopla, con su áspero gobierno, que duró casi dos siglos, redujéronla poco á poco á un extremo de verdadero abatimiento. Con todo, el hecho de haber sido capital por espacio de algunos siglos bastó para mantener en ella, durante lo más oscuro de la Edad Media, cierta elevación de artes y estudios y algún orgullo político que la llevaron primeramente á sostener luchas nada le-

ves contra la curia pontifical de Roma y después contra la naciente Venecia.

Cada uno de estos períodos dejó en Ravena monumentos de grandísima importancia, hasta tal punto que, en lo referente al bizantino y al estilo protorrománico, aparece todavía como *capital*. Todas las formas artísticas muéstranse allí con riqueza: iglesias de planta central y de basílica, baptisterios, mausoleos con fausto de esculturas y mosaicos, torres, criptas, marfiles, orfebrerías, estofas, etc.

Acerca del arte ravenés ó, por mejor decir, de sus derivaciones, hay opiniones diversas, esencialmente discordes y ninguna del todo definitiva, lo que hace pensar que todas ellas tie-



FIG. 2.—RAVENA.
ÁBSIDE DE SAN JUAN EVANGELISTA.
(Fot. Chiusoli.)

nen algo de justo y algo de erróneo, y que la verdad, como casi siempre ocurre, está en el término medio. Nosotros, en efecto, si no podemos descartar una fuerte influencia ejercida por el Oriente, no podemos tampoco (particularmente en cuanto se refiere á los siglos iv y v) negar una continuidad de ciertos tipos y formas clásicas que era, digámoslo sin temor, inevitable.

¡Lástima grande que en el siglo xviii la insensatez de un arquitecto haya privado á Ravena de la basílica ursiana edificada á fines del siglo iv, destruyendo casi todas las partes ornamentales! La solemne iglesia de cinco naves sería hoy útil auxiliar para el estudio de la transformación y fusión de las formas romanas en las bizantinas. Sea como quiera, los escasísimos

fragmentos y dibujos que han quedado, poco estudiados aún, bastan para dar fe de la prioridad cronológica de ciertas formas ravenesas sobre los ejemplos citados por los historiadores del arte. La iglesia orientada mostraba ya, sobre los capiteles, las almohadillas; eran, pues, anteriores, casi en medio siglo, á los de la iglesia votiva de Gala Placidia, que hasta ahora se tenían por los más antiguos. Tampoco hemos

conseguido encontrar un diseño de la gran basílica, razón por la cual ignoramos si sobre los muros veíase ya el sistema de nichos y arcos que constituían uno de los principales caracteres de la arquitectura ravenesa. Los primeros diseños que reproducen monumentos de Ravena aparecen en el siglo xvi y crecen poco á poco en los siglos subsiguientes, cuando la ruda desnudez de lo exterior no merecía más que desprecio. Representan, pues, únicamente los interiores. Habíase olvidado desde mucho tiempo

atrás el sentimiento de la primitiva iglesia cristiana: «No verás belleza sino entrando en mí; no serás dichoso sino entrando en mí».

Los nichos adquieren en el siglo v, no obstante, un gran desarrollo, del cual quedan en Ravena bellísimas muestras, sobre todo en San Juan Evangelista, la iglesia votiva, ofrecida al Santo por Gala Placidia en 424, durante una furiosa tormenta de mar.



FIG. 3.—RAVENA.
SEPULCRO DE GALA PLACIDIA.
(Fot. Alinari.)



FIG. 4:—RAVENA.—EL BUEN PASTOR.
Mosaico en el sepulcro de Gala Placidia.
(Fot. Alinari.)



FIG. 5.—RAVENA.—BAPTISTERIO
Y CAMPANIL DEL DUOMO.
(Fot. Zoli.)

Aunque reformada en 1747, conserva rasgos originales de la mayor importancia, como la doble columnata, parte del cuadripórtico y de la fachada, las ventanas laterales y el ábside con galería, germen de los ábsides románicos tan prodigados más tarde (fig. 2). En cambio, salvo en pequeños detalles, aparecen en su aspecto primitivo el sepulcro de la propia Gala (fig. 3) y el baptisterio de la Catedral (figuras 5 y 7), que nos muestran, además, los mosaicos más antiguos de Ravenna, de fondo turquí oscuro; los de fondo de oro pertenecen al siglo siguiente.

Aquel baptisterio, como tantos otros, es de origen romano: no es, en efecto, más que una sala termal perteneciente á los Ninfeos cons-

truídos en el siglo II ó en el III. Al principio se tenía en cuenta la función y no el lugar del bautismo: de manera que el neófito podía recibir el sacramento inicial tanto á la orilla de los ríos como en las pilas de las termas públicas. El arzobispo Neon fué quien, á mediados del siglo V, lo transformó y decoró con representaciones alusivas al propósito para que estaba destinado y cambió el plano, conservando de los primitivos ornamentos romanos los capiteles y las taraceas de mármol, exclusivamente. Pero el mosaico mismo, aunque del siglo V, ofrece una grandiosidad y una sencillez enteramente romanas, y romanos también son los caracteres de la ; figuras correctas compuestas y de cabeza pequeña,



FIG. 6.—RAVENA,
SAN APOLINAR EL NUEVO.
(Fot. Ricci.)

como estatuas antiguas. Que los romanos influyeron sobre los primeros mosaístas raveneses es punto que no ofrece duda, en nuestra opinión. Lo revelan las formas, la técnica, el sentimiento, tanto en los mosaicos del baptisterio como en los del sepulcro de Gala Placidia (fig. 4) y en los más antiguos de San Apolinar Nuevo (figs. 1 y 10), si se los compara con los mosaicos verdadera y fastuosamente bizantinos ejecutados después de la caída del reino gótico. Es, por lo tanto, indudable para nosotros que durante el largo período en que Ravena fué capital del reino occidental, y luego de Odoacro y del reino gótico (402-

540), la influencia oriental estuvo limitada y se mantuvo, en cambio, poderosa la fuerza de la tradición y la irradiación de Roma. El sepulcro de Gala Placidia, de planta de cruz latina, contiguo á una iglesia de Santa Cruz — que, por ser también de la misma planta, venía á crear el tipo de iglesia con transepto— ofrece, en sus decoraciones mosaicas (fig. 4), singulares puntos de contacto con los mosaicos de San Juan in Fonte, en Nápo-



FIG. 8.—RAVENA.—SAN APOLINAR EL NUEVO.
(Fot. Ricci.)



FIG. 7.—RAVENA.—BAPTISTERIO.
(Fot. Alinari.)

les, y de Casaranello, y reproduce motivos romanos, como el vaso con las palomas de la Villa Adriana y la greca inclinada y multicolor de las termas de Otricoli. Y así en San Apolinar Nuevo (figs. 6 y 8), la iglesia áulica de Teodorico, la parte debida á éste, muestra todavía caracteres romanos. Las figuras de los profetas, de frente, envueltos en el manto, con el libro y el

rollo en la mano, parecen verdaderas y propias reproducciones de estatuas (fig. 10). El claroscuro apenas aparece interrumpido por el sonrosado de las carnes y el rojo de las tapas de los libros. Bien plantadas sobre un plano inclinado que aleja la base, varían las actitudes de las manos y el giro de los mantos con ademanes que se ven todos en las estatuas antiguas. Las cabezas están bien movidas sobre los cuellos fuertes. Los pliegues, estupendamente sombreados, con varias gradaciones de tonos, revelan con exactitud las formas que envuelven; las cabezas mismas, examinadas de cerca, ofrecen gran abundancia de tintas (hasta catorce) llenas de fuerza y de atrevimiento



FIG. 9.—RAYENA.
SEPULCRO DE TEODORICO.
(Fot. Ricci.)

en el uso del color violeta y del violado. Los cabellos dibujan, con bucles ó rizos, una curva exacta. El mismo arte revelan los cuadrillos superiores, aunque en éstos, como reproducen multitudes y fondos de paisaje, el colorido es algo diverso; sin embargo, decorativo siempre, sin exceso, sin tonos intempestivos, discreto, armónico.

* * *

Pero, conquistada Ravena por los generales de Justiniano, surge de pronto en la decoración mosaica de los monumentos un sentimiento y una técnica absolutamente distintos y en la misma ornamentación marmórea descúbreanse formas nuevas,

como el capitel cúbico ó de cesto. Muchos eran los monumentos raveneses que podían atestiguarlo, pero los siglos y los hombres los han hecho escasear bastante. Algunos quedan todavía, pero, puesto que es inútil entrar aquí en nomenclaturas minuciosas, diremos que las mayores y mejores muestras de la renovación artística ravenesa son las iglesias de San Vital (figuras 12 y 13) y de San Apolinar in Classe (figs. 16 y 18), y la de San Apolinar Nuevo, en lo que se refiere á las dos largas hileras de los mártires y de las vírgenes (fig. 11). En sus mosaicos, todo amor de la forma aparece como mitigado, ante la preocupación decorativa. Las figuras se suceden con escasísima varie-

dad. El sentido del relieve desaparece casi por completo. Los pliegues de las vestiduras se hacen más raros, luengos y angulosos, sin claroscuro, de modo que no envuelven los miembros que cubren. Crecen, por el contrario, en esplendor las estofas doradas y florecidas, las diademas, los collares, los cintos, todos orlados de oro y piedras preciosas, en cuya representación alterna con el ardor de los esmaltes más vivos el uso abundante de la madreperla, que se insinúa hasta en las taraceas marmóreas. Diríase que, así como los artistas itálicos dejaban sentir en sus figuras la influencia de la severa cultura clásica, los bizantinos dejaban sentir la de las deslumbradoras estofas orientales (figs. 14, 15 y 17). Mientras en las carnes bastan dos ó tres tonos para pasar del rojo al blanco, cien vivos colores y una profusión general de discos de madreperla parecen casi insuficientes para multiplicar gemas y bordados en las vestiduras. Hay que reconocer, con todo, que si como dibujo y, por decirlo así, en la sustancia el mosaico de tradición romana es más sólido y bello, el bizantino, con la exaltación de un lujo desenfrenado, es más fastuoso y por lo tanto más decorativo.



FIG. 10.—RAVENA.—PROFETAS.
Mosaico en San Apolinar el Nuevo.
(Fot. Ricci.)



FIG. 11.—RAVENA.—VÍRGENES.
Mosaico en San Apolinar el Nuevo.
(Fot. Alinari.)

En cuanto á la arquitectura, excluidas la iglesia de San Vital, que es de planta central (figs. 12 y 13), y la de Santa Cruz, de que ya hemos hablado, las demás, existentes ó destruídas, tienen ó tenían la planta de basílica de tres naves y únicamente la Catedral era de cinco.



FIG. 12.—RAVENNA.
SAN VITAL Y SEPULCRO DE GALA PLACIDIA.

Forma algo distinta de los demás edificios raveneses del siglo vi muestra el mausoleo de Teodorico (fig. 9), construido de dos órdenes, con piezas escuadradas con precisión y unidas en seco. El orden inferior, decagonal, tiene de cada lado un amplio nicho sobre el que se alza un arco formado por once dovelas dentadas y sostenido por macizas pilastras. En uno de estos nichos, hacia Poniente, se abre la puerta que da entrada á un ámbito en forma de cruz. Con respecto al piso superior, creen algunos que antiguamente, á los diez y ocho lunetos abiertos en lo vivo del edificio, correspondientes dos á dos á cada lado del plano inferior, excepto á aquel en que se abre la puerta, correspondían otras tantas bóvedas y arcos sostenidos por columnillas dispuestas bordeando el mirador y formando una galería que daba vuelta al edificio. Nosotros, por el contrario, creemos que los arcos y los surcos sostendrían, no una galería practicable, sino una decoración más sencilla, adherida al muro y saliente, por el estilo de las hornacinas y de los arcos de los demás monumentos raveneses. Y esto nos hace dudar de la hipótesis de que la rotonda se pueda comparar arquitectónicamente á los sepulcros de Siria. También vemos en ella la influencia romana. En efecto, la parte interna del plano inferior corresponde al edificio romano de Casino, convertido en iglesia del Crucificado, á algunas tumbas de la vía Appia y más aún



FIG. 13.—RAVENNA.—SAN VITAL.
(Fot. Alinari.)

al edificio que, alrededor de 1517, vió y dibujó Juliano da Sangallo «en la antigua Capua».

*
* * *

Pero no es sólo el arte cristiano de los siglos V y VI el que se debe estudiar en Ravena, sino también el de los siglos siguientes hasta el XII, del cual se ofrecen allí ejemplos singularísimos que sirven para demostrar de qué modo el arte bizantino, al perder unos caracteres y adquirir otros, se iba aproximando al románico.

Efectivamente, los campaniles, las criptas y el llamado palacio de Teodorico,

contra lo que se ha sostenido hasta hoy, no son sino construcciones tardías, que corresponden precisamente al período que media entre los siglos VIII y XII.

Antes, al saber que las iglesias ravenesas eran de los siglos V y VI, se inducía que sus respectivos campaniles pertenecían al mismo tiempo. Pero,



FIG. 14.—RAVENA.—TEODORA.

Mosaico en San Vital.

(Fot. Alinari.)



FIG. 15.—RAVENA.—JUSTINIANO.

Mosaico en San Vital.

(Fot. Alinari.)



FIG. 10.—RAVENA.—SAN APOLINAR IN CLASSE.
(Fot. Ricci.)

de algún tiempo á esta parte, habíase suscitado la duda de que los tales campaniles se hubiesen añadido después y fuesen, por lo tanto, bastante posteriores á aquellos siglos.

Ante todo, no hay que olvidar que en la disposición originaria de la iglesia cristiana, como en todo templo de culto antiguo, se asignaba á cada una de las diversas partes un lugar invariable y constante. No se

comprende, pues, que los campaniles solamente no se tuviesen que ajustar á la rigurosa norma, sino ante el hecho de que, surgidos posteriormente, tuvieron que erigirse donde mejor se pudo, dada la procedencia de lo demás del edificio. Por tal motivo, los campaniles raveneses se ven, ya unidos á la iglesia, ya aislados, ya á la derecha, ya á la izquierda, ya del lado del pórtico, ya cerca del ábside, ya contiguos á la fachada, ya internos en una de las naves laterales. Se hicieron, en suma, allí donde sus tardos constructores encontraron espacio libre y conveniente.

El material de los campaniles es, además, diferente del de las iglesias contiguas, y se ven incorporados á él fragmentos de esculturas de los siglos VII y VIII y cerámicas que no aparecen en ninguna iglesia bizantina. La objeción de que para las torres redondas (figs. 5, 6 y 16) se pudiera emplear material distinto del empleado en las iglesias no resiste á los hechos, porque las torres cilíndricas de San Vital y del llamado palacio de



FIG. 17.—RAVENA.—SAN APOLINAR IN CLASSE.
Mosaico del ábside. (Fot. Alinari.)



FIG. 18.
ALREDEDO-
RES DE RA-
VENA.
IGLESIA
DE
S. APOLINAR
IN
CLASSE.
Fot. Ricci.

Teodorico, que *contenían las escaleras* para subir á los pisos superiores, son del mismo material que el resto del edificio, por la razón única y evidente de que son sincrónicas.

En cambio, para dejar sitio á los campaniles, á veces se han suprimido partes ya construídas, se han tapiado arcos, demolido muros, y como las partes sacrificadas pertenecían á las iglesias, claro es que éstas pre-existían á la edificación de los campaniles.

Pasando del examen directo de los monumentos al de su representación é historia, nos encontraremos con que en los mosaicos ravennses, junto á los muchos edificios sagrados que reproducen, y en las mismas vistas de Ravena y de Classe, no se ve un solo campanil, y que ninguno de ellos recuerda el historiador Agnello, que en la primera mitad del siglo ix describió profusamente los monumentos de la ciudad.

Tampoco se remontan á los orígenes de las iglesias ravennses las criptas, que se ven todas adaptadas á construcciones anteriores del modo que mejor se podía, y edificadas, por lo general,



FIG. 19.—RAVENA.
PALACIO LLAMADO DE TEODORICO.
(Fot. Ricci.)

en materiales de desecho. La cripta de la Catedral se remonta quizá á la reconstrucción del ábside de 1112, la de San Apolinario in Classe al 1170 aproximadamente, y si la cripta de San Francisco (fig. 20) es más antigua, no hay que tenerla, sin embargo, por anterior al siglo x.

Ni puede ser anterior al siglo viii el magnífico trozo que subsiste aún con el nombre de Palacio de Teodorico (fig. 19). La planta sobre que reposa, el tipo arquitectónico, la forma de construcción, el diverso material de desecho empleado, los mármoles ornamentados, no hechos á propósito para él, sino recogidos y adaptados lo mejor posible, no consienten en absoluto que se le considere como un resto del palacio del rey de los

godos. En los arcos, puramente decorativos, sostenidos por columnas, de la fachada; en los aleros de los arcos dobles, en las nervaduras, en las hornacinas y en los arcos de sostén de las bóvedas se manifiestan ya varios elementos de la arquitectura románica, hasta el punto de hacer de él un monumento originalísimo de transición ó de «formación». Tales elementos del último arte raveno-bizantino, ó mejor protorrománico, tuvieron mayor difusión que el arte de los siglos v ó vi, al cual se pueden referir muy pocos monumentos, aparte de la iglesia de San Pedro en Silvis, cerca de Bagnacavallo, y la basílica eufrasiana de Parenzo.

En cambio, las criptas de tipo ravenés fueron más fácilmente imitadas, y más aún lo fueron las torres cilíndricas. Se pueden ver en Pieve di Quinto, en Cavriago y en Cotignola, cerca de Lugo; en Città di Castello, en San Claudio del Chienti, en Caorle del Véneto, etc. Pero de este tiempo hay ya otros edificios en otras ciudades, mientras que del siglo v y de la primera mitad del siglo vi Italia no presenta hoy más ejemplares íntegros que los raveneses. Entonces, ciertamente, floreció Milán en sumo grado; pero la rica ciudad transformó en seguida, gradualmente, todos sus monumentos, y hoy no puede mostrar sino los pequeños mosaicos de San Aquilino y de la basílica Fausta, incluída después en San Ambrosio, así como el trazado general de San Lorenzo, del tiempo y en el tipo de San Vital de Ravena.

La actual riqueza monumental de Rávena débese, en efecto, á su pobreza pasada. Mientras que Milán pudo transformarse y reedificarse á medida que cambiaban los gustos artísticos, la antigua sede del exarcado, caída en la miseria, tuvo que limitarse á la conservación de sus vetustos edificios, y nada más. Por esta razón, Milán puede decir hoy con Ovidio: «Inopem me copia fecit», y alegrarse Ravena de haber sido pobre durante largo tiempo.



FIG. 20.—RAVENA.
CRIPTA DE SAN FRANCISCO.

BIBLIOGRAFÍA.—RAFAELE GARRUCCI, *Storia dell'Arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa*, Prato, 1873-1881; J. A. CROWE y G. B. CAVALCASELLE, *Storia della Pittura in Italia*, Florencia, 1886, vol. I; ADOLFO VENTURI, *Storia dell'Arte italiana*, Milán, 1901; JOSEF STRZYGOWSKY, *Orient oder Rom*, Leipzig, 1901; TIRESIO RIVOIRA, *Le origini dell'Architettura lombarda*, Roma, 1901 y 1907; G. ROHAUL DE FLEURY, *La Messe*, París; F. X. KRAUS, *Geschichte der christlichen Kunst*, I, Friburgo, 1896; GERSPACH, *La Mosaïque*, París, s. a.; ANDRÉ PÉRATÉ, *L'Archéologie chrétienne*, París, 1892; C. BAYET, *L'Art byzantin*, París, s. a.; EMMA HOFERDT, *Ursprung und Entwicklung der Chorkrypta*, Breslau, 1905; ANDREA AGNELLO, *Liber pontificalis*, Hannover, 1878; GEROLAMO FABRI, *Sagre memorie di Ravenna antica*, Venecia, 1664; GEROLAMO FABRI, *Ravenna ricercata*, Bologna, 1678; ANTONIO TARDAZZI, *Memoria sacre di Ravenna*, Ravenna, 1852; ANTONIO ZIRARDINI, *Degli edifici sacri di Ravenna*, Ravenna, 1908; AL. FERD. VON QUAST, *Die alt-christlichen Bauwerke von Ravenna*, Berlín, 1842; GIUSEPPE BARD, *Dei monumenti d'Architettura bizantina in Ravenna*, Ravenna, 1844; J. RUD. RAHN, *Ein Besuch in Ravenna*, Leipzig, 1869; FILIPPO LANCIANI, *Cenni intorno ai monumenti e alle cose più notabili di Ravenna*, Ravenna, 1871; FRANZ BOCK, *Ein Woche in Ravenna*, München, 1884; KARL BRONNER, *Ravenna*, Mainz, 1897; E. MELCHIOR DE VOGUÉ, *Ravenne*, en *Histoire et Poésie*, París, 1898; WALTER GOETZ, *Ravenna*, Leipzig, 1901; CHARLES DIEHL, *Ravenne*, París, 1903; CORRADO RICCI, *Ravenna*, Bergamo, 1907; FERDINANDO GREGOROVIVS, *Ravenna en sus Passeggiate per l'Italia*, III, Roma, 1908; CORRADO RICCI, *Guida di Ravenna*, Bologna, 1908; KARL GOLDMANN, *Die ravennatischen Sarkophage*, Strassburg, 1906; CORRADO RICCI, *Raccolte artistiche di Ravenna*, Bergamo, 1908; J. P. RICHTER, *Die Mosaiken von Ravenna*, Viena, 1878; STEPH BEISSEL, *Die mosaiken von Ravenna*, Friburgo, 1894; G. C. REDIN, *Los mosaicos de las iglesias de Ravenna*, San Petersburgo, 1896 (en ruso); X. BARBIER DE MONTAULT, *Les mosaïques des églises de Ravenne*, París, 1897; JULIUS KURTH, *Die mosaiken der christlichen Era*, Leipzig, 1902; ODOARDO GARDELLA, *I campanili di Ravenna*, Milán, 1902; GIULIANO BERTI, *Sull'antico Duomo di Ravenna e il Battistero e l'Episcopio e il Tricolo*, Ravenna, 1880; CORRADO RICCI, *Il Battistero di S. Giovanni in fronte a Ravenna*, Bologna, 1889; CESARE SANGIORGI, *Il Battistero della Basilica Ursiana di Ravenna*, Ravenna, 1900; ALBRECHT HAUPT, *Die äussere Gestalt des Grabmals Theodorichs zu Ravenne und die germanische Kunst en la Zeitschrift für Geschichte der Architektur*, Heidelberg, 1908, I, 1 c. 2, y *Das Theodorichgrabmal zu Ravenna en la Zeitschrift für bildende Kunst*, Leipzig, 1908, fasc. 9; JOSEF DURM, *Das Grabmal des Theodorich zu Ravenna en la Zeitschrift für bildende Kunst*, Leipzig, 1906, fasc. 8, y *Nochmals das Theodorich zu Ravenna*, en la misma *Zeitschrift*, 1908, f. 8; JOSEF STRZYGOWSKI, *Zur frühgermanischen Baukunst en la Zeitschrift für Geschichte der Architektur*, Heidelberg, 1908, I, 10; BRI NO SCHULZ, *Die Ergänzung des Theodorich-Grabmals und die Herkunft seiner Formen en la Zeitschrift für Geschichte der Architektur*, Heidelberg, 1908, I, 8; DOM. MAIOLI, *S. Vitale in Ravenna*, Firenze, 1903; CORRADO RICCI, *La cappella detta Sancta Sanctorum in S. Vitale di Ravenna en la Rassegna d'Arte*, IV, Milán, 1904; *Abside di S. Vitale in Ravenna en el Arte italiana decorativa e industriale*, Bergamo, 1904; *La chiesa di S. Michele ad Frigiselo in Ravenna en la Rassegna d'Arte*, V, Milán, 1905, y *Le Cripe di Ravenna en las Note storiche e letterarie*, Bologna, 1881.



FIG. 21.—VENECIA.—SAN MARCOS.

II

VENECIA

ARQUITECTURA Y ESCULTURA DESDE LOS ORÍGENES HASTA FINES DEL SIGLO XV

EL patrimonio de Ravena, ya al declinar el séptimo siglo, lo recogieron sucesivamente Venecia y Bolonia: Venecia heredó el esplendor, el poder político y el dominio del Adriático; Bolonia, las leyes y la cultura jurídica.

La formación de Venecia fué relativamente tardía y lenta y su origen se debió al desbordamiento de las invasiones bárbaras.

Los primeros habitantes aparecieron, en efecto, en las islas solitarias de la laguna, con el descenso de Alarico, de Radagario y de Atila; mas, cuando el huracán hubo pasado, parece que volvieron al lugar nativo, á la región llamada ya *Veneicia* por los romanos, en la confianza de que todo habría concluido. Pero los bárbaros habían aprendido aquel camino, y mientras los últimos Augustos se destruían entre esfuerzos supremos y delitos, sucediéronse terribles las invasiones, con Odoacro, con Teodorico, con los Longobardos, que ocasionaron nuevas fugas de los vénetos por las dunas y las islas, inaccesi-



FIG. 22.—VENECIA.—SAN MARCOS.—INTERIOR.

(Fot. Alinari.)

bles para el que carecía de naves y no codiciadas ni buscadas por los que anhelaban tierras fecundas y ciudades ceñidas de murallas. Concentróse allí el gran pueblo, y aunque sucesivamente reconociera el dominio gótico, bizantino y longobardo — el bizantino espe-

cialmente,—quiso y supo vivir en libertad, y formular sus propias leyes, y escoger sus propios representantes y cambiar alianzas y tratados á su propia voluntad, á lo que le indujeron muy pronto amenazas exteriores y disensiones internas, que motivaron la primera elección del Dux y una serie primitiva de mudanzas del gobierno de Eraclea á Malamocco y de Malamocco á Rialto, que fué, como el Palatino en Roma, el núcleo en torno del cual creció y se *fijó*, gloriosamente, Venecia. Y el nombre « Rialto » significó al principio Venecia, y en tal sentido lo usó también Dante. Allí estuvieron, efectivamente, el puerto principal y la sede de los magistrados y de los obispos.

La construcción de la ciudad no fué producto de seculares transformaciones, como la de Roma y otras antiguas y grandes ciudades italianas. Venecia surgió cuando, en materia de edificios, todo era posible, y cuando



FIG. 23.—VENECIA.

BASÍLICA DE SAN MARCOS.—PRONAOS.

(Fot. Alinari.)

en Italia abundaban ya, desde tal punto de vista, las maravillas, aún próximas, como Verona la romana y la bizantina Ravena, y, más cercanas aún, Grado (Catedral y Grazie) y Aquilea. Pudieron, por lo tanto, presidir á su formación magistrados y criterios edilicios, gracias á los cuales reguláronse pronto canales, puentes y accesos; pureza, senos cenagosos malsanos; solidez, diques, prados y casas. Y no fué suficiente todo esto; presto alegraron á la ciudad árboles y extensiones herbosas.

Uno de los héroes de su período de formación fué el Dux Pedro Orseolo II, admirado por Otón III. Dió al mismo tiempo solidez material y moral á su país comenzando la era de las conquistas, que alcanzó todo su esplendor con Enrique Dando-

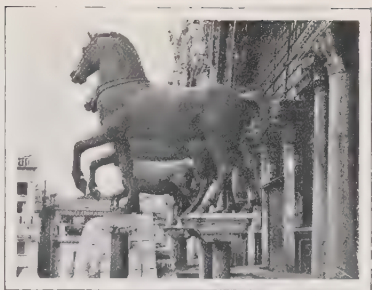


FIG. 24.—VENECIA.—SAN MARCOS.
LOS CABALLOS GRIEGOS.

(Fot. Alinari.)



FIG. 25.—VENECIA.—SAN MARCOS.
FIGURAS DE PÓRFIDO.

(Fot. Alinari.)

lo. Y precisamente alrededor del año 1000 es cuando se inicia la verdadera gloria monumental y artística de Venecia, á pesar de que ya entonces contaba con iglesias notables, destruidas ó transformadas después, á diferencia de algunos del estuario que subsisten, en alguna parte, por lo menos, tal como fueron construídas en su origen (ábside de la Catedral de Torcello, ruinas de Yesso-lo, etc.).

Y entre las iglesias transformadas son dignas de memoria San Zacarías y, sobre todas, San Marcos, cuyos cimientos se echaron en 829, un año después de ser transferido ocultamente, de Alejandría á Venecia, el



FIG. 26.—VENECIA.—PALACIOS FARSETTI
Y LOREDAN, HOY DEL MUNICIPIO.

(Fot. Alinari.)

construirla más amplia y más rica, según decidió Dominico Contarini en 1063. La ingente obra se continuó solícitamente en tiempo de Dominico Selvo, el cual pudo verla ya revestida en gran parte de mármoles y mosaicos (figs. 21, 22 y 23). Parece ser que los arquitectos fueron bizantinos, pero en el conjunto de los trabajos se auxiliaron con artistas venecianos y lombardos, y no se resistieron, como sus sucesores, á emplear de nuevo trozos decorativos de la basílica primitiva, y otros recogidos acá y allá en Altino, en Aquilea, en la decaída Ravena, en Istria, en Dalmacia, y hasta en el lejano Oriente, de donde se derivaron las dos pilastras acritanas y las cuatro figuras de pórfido que se ven en la fachada derecha (fig. 25), así como los cuatro célebres caballos de bronce tomados del hipódromo de Constantinopla en 1205 (fig. 24).

Como los frag-

cuerpo del Santo. La iglesia—según el tipo ravenés, dividida en tres naves de dos filas de columnas, con un solo ábside y el pórtico—fué incendiada en el 976, durante el motín contra el dux Pedro Candiano IV. Reparada en seguida en tiempo del dux Pedro Orseolo I (976-978), ya no pareció digna de la creciente ciudad, de tal modo que, poco á poco, prevaleció la idea de



FIG. 27.—VENECIA.—PALACIO DUCAL

(Fot. Alinari.)

VENECIA

mentos que lo componen, son varios los estilos arquitectónicos; pero el bizantino prevalece porque, mientras él ha permanecido fijo en sus normas, el lombardo, el gótico y hasta el Renacimiento se han inclinado algo hacia él, reconociéndole, en aquel monumento, como una cierta soberanía. De aquí la admirable armonía del conjunto que, en nuestra opinión, se hubiese roto de haberse negado resueltamente cada estilo á cualquier concesión. Mientras, en efecto, con los *arquillos* decora-



FIG. 28.—VENECIA.—FONDACO DEI TURCHI ANTES DE LA REFORMA.

tivos los lombardos no se ponían en contradicción con los últimos bizantinos, los autores de los mosaicos, posteriores aún, consintieron en espaciar las figuras en el campo de oro que puede llamarse el *pedal* en que se despliegan todas las voces del admirable coro cromático, desde la compuesta y severa imagen, florecida en los muros en tiempo de Dominico Con-
tarini, hasta las formas giottescas del Baptisterio; desde la obra singular y vívida de Giambono hasta las amplias y vigorosas figuras de Tiziano y del Tintoretto, que irradian en bóvedas, arcos, lunetos, cúpulas, paredes revestidas de mármoles

multicolores, labrados por mil manos en tantos siglos, desde el artífice griego hasta el secuaz de Sansovino.

Así entre los siglos IX y XII surgía el Campanil, transformado después por Montagnana en el siglo XIV y coronado más tarde por una celda campanaria. Desplomado el 14 de Julio de 1902, se ha reconstruido «en donde estaba y tal como era».



FIG. 20.—VENECIA.
PALACIO CONTARINI-FASAN.

(Fot. Alinari.)

Larga es la historia del Palacio Ducal, como la de la Basílica y el Campanil. Es asimismo producto admirable de seculares cuidados. Incendiado dos veces (976 y 1105), resurgió otras tantas, y después fué sometido á continuas renovaciones, ampliaciones, embellecimientos, restauraciones, hasta tal punto que de las partes visibles las más antiguas son de estilo ojival. Hoy ofrece, con sus galerías inferiores (siglos XIV y XV) y la fuerte banda superior, una inversión curiosa de los criterios de fortaleza y estabili-

lidad. Sólo es de lamentar que las ventanas, salvo dos de ellas, hayan perdido su graciosa ornamentación marmórea, que aligeraba, tripartiéndolos, los vanos hoy pesados y sin gracia (fig. 27).



Pocas muestras tenemos de la arquitectura veneciana empleada entre 1000 y 1300. Sea como quiera, repítese en ellas el fenómeno de los varios estilos fundidos en uno, que por resultar diverso asume un carácter individual y reclama el nombre de veneciano. A la continuidad de las formas tradicionales bizantinas se acomodan reglas y motivos de arte lombardo y hasta de arte morisco, en la esbeltez y proximidad de las columnillas y en la altura de los pies derechos. Prueba de ello son

VENECIA

los palacios que fueron Loredan y Farsetti, hoy del Municipio (fig. 26); Donà, hoy Sicher; Sainbanti, Businello y Da Mosto, etcétera, todos en el Canalazzo y próximos casi todos á Rialto, lo que hace ver que la ciudad se desarrolló precisamente alrededor de aquel punto, de lo que dan fe hasta los

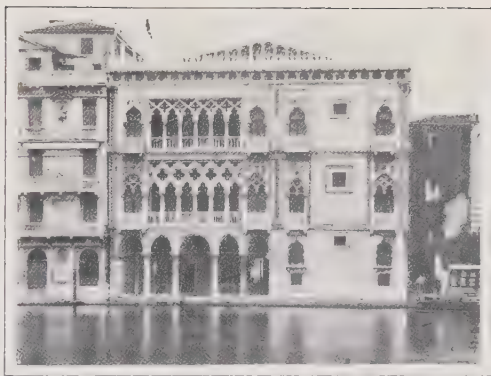


FIG. 30.—VENECIA.—CA'D'ORO.

(Fot. Alinari.)

demás edificios antiguos que se encuentran en Campo de Mori, en San Juan Crisóstomo (casa de Marco Polo) y en los Santos Apóstoles (casa de los Falieros). Pero más que to los valdría hoy el ejemplo del palacio erigido en 1225, que fué después Fondaco de los Turcos, y alberga hoy al Museo Cívico, si no hubiese sido inexorable y trivialmente renovado hace cosa de

medio siglo. Nos quedan de él muchos dibujos, estampas, cuadros y fotografías (fig. 28) para aumentar el sentimiento de que el admirable edificio no se refleje ya en las aguas del Canal Grande, en su pintoresca ruina.

Una magna y general innovación trajo á la arquitectura y á



FIG. 31.—VENECIA.—PALACIO ARIANI.

(Fot. Alinari.)

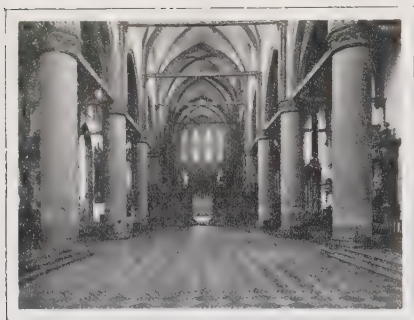


FIG. 32.—VENECIA.

IGLESIA DE SANTA MARÍA DEI FRARI.—INTERIOR.

(Fot. Alinari.)

la escultura veneciana el estilo ojival, que tuvo la suerte de florecer en el período más afortunado de la vida de Venecia, cuando Andrés Dandolo y Andrés Contarini derrotaron á Génova y Antonio Veniero ocupó la isla de Corfú, Durazzo y Argos. Es el período en que el poderío veneciano se extiende hacia los Alpes, sobre Belluno y Feltre; hacia la Emilia, sobre Padua, Rovigo,

Guastalla y Casalmaggiore; en Oriente, sobre Lepanto y Patrás, y finalmente se adueña de la costa dalmata.

Alzáronse entonces grandes iglesias y encantadores palacios; entre las primeras bastará mencionar á Santa María Gloriosa dei Frari y á Santos Juan y Pablo; entre los segundos, el Palacio Ducal (figura 27), la «Casa de los Evangelistas» en San Eustaquio, la «Ca' d'Oro» (figura 30), los palacios Giovaneli en Santa Fosca, Ariani en el Angel Rafael (figura 31), Corner en Santa Margarita, Gritti en la Bragora, Bernardo en el Canal Grande, Priuli en San Severo, Contarini-Fasan (figura



FIG. 33.—VENECIA.—IGLESIA DE SANTOS JUAN Y PABLO Y MONUMENTO Á COLLEONI.

(Fot. Alinari.)

ra 29), Mula, Gritti, Barbaro, Ricchetti, Bembo y Valeri. En éstos los pisos superiores tienen por lo general grandes salas centrales que se extienden en toda la longitud de la casa y terminan en la fachada por una serie de ventanas separadas por columnillas, mientras en las dos alas cerradas se encuentran los aposentos menores (figs. 37, 38 y 55). A veces el salón está á un lado, y en este

caso el ala cerrada está casi constantemente á la derecha (Palacio Ariani—fig. 31,—«Ca' d'Oro»—fig. 30,—Palacio Darío). singular forma asimétrica que se extiende también á algunas escuelas, como la de San Marcos, hoy Hospital (fig. 39), y la de San Roque (fig. 47). Estas disposiciones arquitectónicas, correspondientes á un método de vida, han sido casi siempre



FIG. 34.—VENECIA.
IGLESIA DE SAN ESTEBAN.—INTERIOR.

(Fot. Alinari.)



FIG. 35.—VENECIA.—IGLESIA DE SANTOS
JUAN Y PABLO.—INTERIOR.

(Fot. Alinari.)



FIG. 36.—VENECIA.—IGLESIA DE SANTA
MARÍA DELL'ORTO.



FIG. 37.—VENECIA.
PALACIO PISANI EN SAN POLO.

(Fot. Alinari.)

Giovanelli, Bernardo, Pisani—fig. 37,—etc.), á veces en una fila y media («Ca' d'Oro»—figura 30) y á veces en dos filas, como en el Palacio Ariani (figura 31), en el que parecen, en su gracioso conjunto, una gigantesca tracería.

Las iglesias del período gótico están divididas en tres naves altísimas por grandes pilares cilíndricos, con algunas capillas laterales en el ábside y en la nave transversal, pero sin capillas en las menores, de modo que los altares se apoyan sin más en el muro perimetral. El coro, por lo menos en las iglesias principales, se encuentra en la nave central, en el lugar de la antigua *escuela de los cantores*.

Santa María Gloriosa dei Frari (fig. 32), comenzada en 1250,

respetadas en Venecia á través de tiempos y estilos, así como en la antigüedad la planta de la casa romana. Es también de notar que los mencionados salones centrales, además de servir de lugares de visita y conversación, servían y sirven para el desahogo de los locales laterales, tal como el atrio entre los romanos.

El número de las ventanas correspondientes á dichas salas varía de diez á doce, pero más frecuentemente es de seis. Por lo general se las ve incluidas en un marco circunscrito por una cornisa de mármol dorado, y sus ojivas se desenvuelven en lo alto en rosas lobuladas ó estrellas, á veces en una fila completa (Palacios Ducal—fig. 27,—

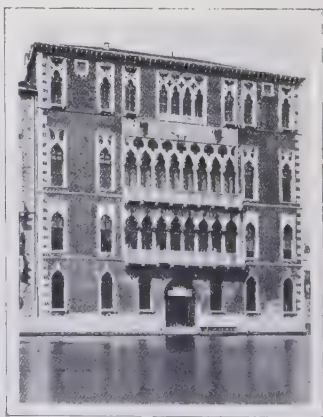


FIG. 38.
VENECIA.—PALACIO FOSCARI.

(Fot. Alinari.)

fué agrandada de 1330 á 1415; la iglesia de Santos Juan y Pablo (figs. 33 y 35), fundada en el siglo XIII y reformada también en 1333, tampoco se terminó hasta más tarde (1390). Estas son, después de San Marcos, las dos iglesias más famosas de Venecia, enriquecidas luego poco á poco con esculturas y pinturas hasta darles apariencia de maravillosos museos.

Menores, pero hermosas iglesias del siglo XIV, son las de San Esteban (fig. 34), comenzada en 1325, y Santa María dell'Orto (1357—fig. 36). Notable es también el claustro de San Gregorio (1342).

El estilo ojival asumió en Venecia un carácter especial, con la arquitectura civil más que con la religiosa, y el hecho de ha-

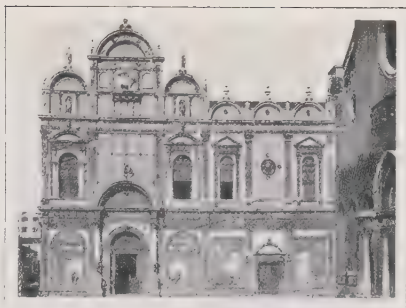


FIG. 30.—VENECIA.

ESCUELA DE SAN MARCOS, HOY HOSPITAL.

(Fot. Alinari.)



FIG. 40.—VENECIA.—PLAZA DE SAN MARCOS, CON LA LOGGETTA DE SANSOVINO, LAS PROCURADURÍAS VIEJAS, LA TORRE DEL RELOJ Y EL COSTADO DE SAN MARCOS.

(Fot. Alinari.)

berse prolongado bastante en el siglo XV, cuando ya en otros lugares echaba el Renacimiento sus elegantes raíces, ha hecho pasar á grandes partes de Venecia por más antiguas de lo que son en realidad. La «Ca' d'Oro», por ejemplo, se terminó en los años de 1424-1430, cuando Brunelleschi

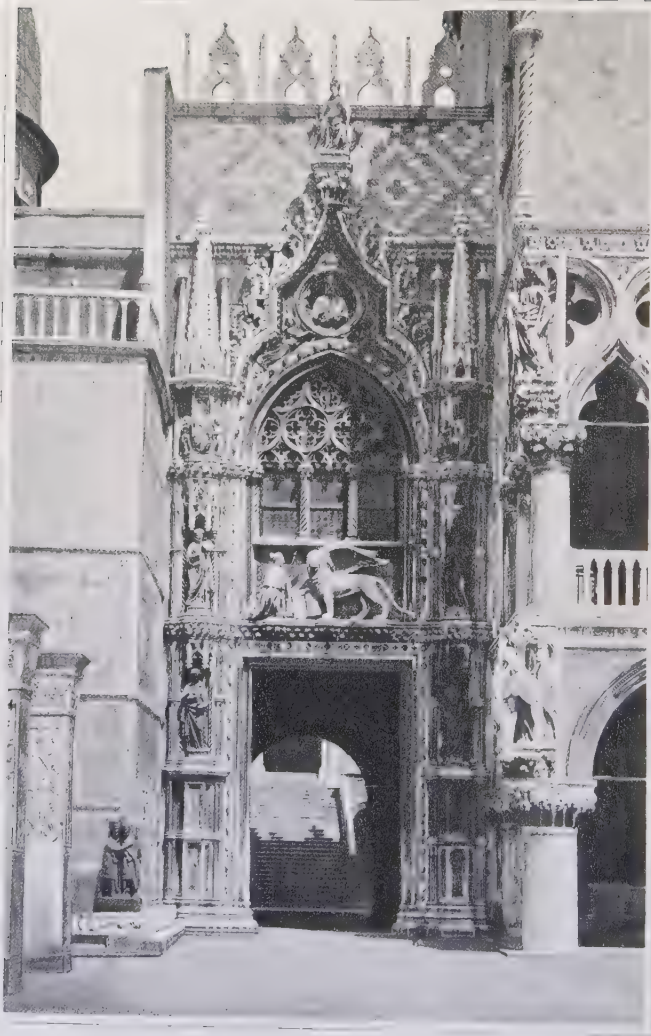


FIG. 41.—VENECIA.—PALACIO DUCAL.—PUERTA LLAMADA DELLA CARTA.

(Fot. Alinari.)

edificaba ya en Florencia San Lorenzo y la Capilla de' Pazzi, próxima á Santa Cruz. Y pertenecen al siglo xv gran parte del Palacio Ducal con la puerta della Carta (fig. 41) de los Bon, insigne familia de artistas; y los archiagudos palacios Foscari (fig. 38), Cavalli, hoy Franchetti; del Embajador, an-



FIG. 43.—VENECIA.
MONUMENTO AL DUX NICOLÁS
TRON.—IGLESIA DEI FRARI.
(Fot. Alinari.)

tes Loredan; Giustiniani, hoy Bradolin; Pisani (fig. 37), Bernardo, etc., contemporáneos de las construcciones del mismo Brunelleschi, de León Bautista Alberti y de Michelozzo.



Pero si el Renacimiento titubea algo en pasar la laguna y detenerse en las islas de Ve-

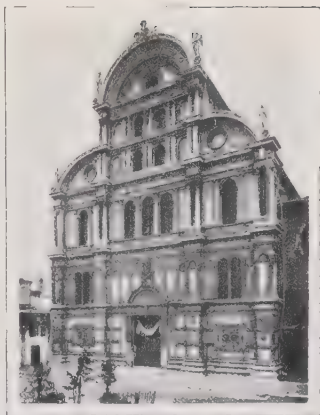


FIG. 42.
VENECIA.—IGLESIA DE SAN ZACARÍAS.
(Fot. Alinari.)



FIG. 44.—VENECIA.—ESCALERA
DE CARACOL EN EL PALACIO MINELLI.
(Fot. Alinari.)



FIG. 45.—VENECIA.—MONUMENTO
AL DUX PEDRO MOCEMIGO.
IGLESIA DE SANTOS JUAN Y PABLO.
(Fot. Alinari.)

enguinaldados, sostenidos por cordones errantes, colgados entre los balcones, las balaustradas, las puertas y las ventanas, que han ido poco á poco abandonando el arco agudo y se deleitan en la molicie del arco de medio punto.

Admirables edificios sagrados y civiles dan, pues, nuevo esplendor á Venecia en aquel período de fortuna política, de riqueza, de fausto y, digámoslo también, de cultura. Porque ya ha penetrado en la divina ciudad, con el espíritu del humanismo, un deseo de cultura que la llevará pronto á ser el mayor emporio de producción tipográfica

necia, apenas llegado encuentra terreno propicio para producir otra serie de obras maestras. Y el mismo Renacimiento asume allí caracteres especiales, debidos tanto á las necesidades locales como al sentimiento de los habitantes.

Así como en Roma todo se hace grande y en Florencia gracioso, en Venecia todo se vuelve magnífico. Las fachadas de los palacios, vastas y severas en Roma (Palacios Venecia y de la Cancillería), sabiamente sostenidas por canastas y surtimentos arquitectónicos en Florencia (Palacios Pitti, Riccardi, Strozzi y Rucellai), sienten en Venecia la necesidad de adornarse, casi con gracia femenina, primeramente de discos de hoyos, de tracerías bizantinas, después de pinturas ó de pateras ó de recuadros marmóreos



FIG. 46.—VENECIA.—PALACIO
VENDRAMIN CALERGI EN EL CANAL GRANDE.

(Fot. Alinari.)

y de comercio de librería del mundo.

Son arquitectos á la sazón los veroneses Fra Giocondo y Antonio Rizzo; los bergamascos Bartolomé Buono, Mauro Coducci y Guillermo Grigi; los venecianos Alejandro Leopardi y Juan Candi, Juan Buora de Osteno, el milanés Antonio Scarpagnino y, sobre todo, la gloriosa familia de los Solari, llamados Lombardos,

originaria del lago de Lugano, la cual difundió también su arte por muchas ciudades italianas del dominio. Tuvo por *fundador* á Pedro, que murió en 1515, al que sucedieron sus hijos Antonio y Tulio y su sobrino Sante. Hay que advertir, sin embargo, que no corresponden á Pedro todas las obras que hasta hace poco se le asignaban. La torre del reloj (figura 40), por ejemplo, es de Coducci, que no recogió, durante mucho tiempo,

el mérito de cuanto había elaborado aparte de la iglesia de San Juan Crisóstomo y de la de San Miguel de Murano. Se sabe que trabajó con Antonio Gambello en la soberbia fachada de San Zacarías (fig. 42) y con Pedro Lombardo y Juan Buore en la no menos magnífica de la



FIG. 47.—VENECIA.—ESCUELA DE SAN ROQUE.

(Fot. Alinari.)



FIG. 48.—VENECIA.—PATIO DEL PALACIO DUCAL.

(Fot. Alinari.)



FIG. 49. — VENECIA.
PALACIO MONTECUCCOLI EN EL CANAL GRANDE.
(Fot. Alinari.)

Escuela de San Marcos (figura 39). Del mismo modo se sabe hoy que es de Candi la escala Contarini del *Bovolo* (figura 44), una escalera de caracol abierta con balaustradas y arcos inclinados que se resuelven á la derecha en galerías horizontales.

Gracias á recientes estudios han crecido igualmente los méritos y la fama de Antonio Rizzo. Se le deben, en los Frari, el monumento al dux Tron (fig. 43) y

tal vez el de Jacobo Marcello, y en San Apolinar el monumento de Víctor Capello, antes en Santa Elena in Isola, donde se atribuía á Antonio Dentone. En el Palacio Ducal son suyas partes del Arco Foscari y la Escala dei Giganti (fig. 48), y se cree que son suyos también la idea y el principio de la ejecución de la encantadora filigrana marmórea que es la fachada oriental del patio (fig. 48), en cuya reconstrucción después del incendio de 1483 trabajaron también Pedro Lombardi, Lorenzo Bregno y Antonio Abbondi, llamado el Scarpagnino, arquitecto de la Escalera de Oro, del mismo Palacio, de las *Fábricas viejas* en Rialto, de San Juan Limosnero y ejecutor de proyectos ajenos.

Bartolomé Buono y Guillermo Grigi encomendaron especialmente su fama á las Procuradurías Viejas (fig. 40), residencia de los Nueve Procuradores, que des-



FIG. 50. — VENECIA.
IGLESIA DE SAN SALVADOR. — INTERIOR.

(Fot. Alinari.)

pués del Dux representaban en Venecia la mayor autoridad y el mayor poder. Buono fué además autor de la celda superior del Campanil de San Marcos y de la Escuela de San Roque (figura 47).

Pero ya hemos dicho que la familia más trabajadora y más gloriosa de aquel período fué la de los Lombardos. Bastarían para dar á Pedro fama de artista soberano los palacios Vendramin Calergi (figura 46), Gussoni en San Lio, la iglesia del Santo Job, el patio de la Escuela de San Juan Evangelista, los monumentos á los duces Pedro Mocenigo (fig. 45) y Marcello en los Santos Juan y Pablo, y acaso dos de los altares de San Marcos, etc. Pero á todo esto añade la obra más exquisita del Renacimiento veneciano, la iglesia de Santa María de los Milagros (fig. 52), joyel incomparable, por dentro y por fuera, por su

elegancia ponderada y señoril, tanto en proporciones como en decoración de mármoles coloridos y esculturas. Consta de una sola nave (fig. 53) cubierta de una bóveda en plena cintra, adornada con cuarterones dorados y pinturas de Jerónimo Pennacchi de Treviso. Da acceso al presbiterio una escalera flanqueada por dos galerías cuya balaustrada en los extremos deja lugar á dos púlpitos, para la Epístola y para el Evangelio. Sobre el ábside cuadrado, con perfecta resolución de lunetos y pechinas á la manera toscana, se eleva la cúpula redonda.

En algunas de estas obras tuvo Pedro por colaboradores á sus hijos Antonio y Tulio, educados y adiestrados por él en el arte desde la niñez. Y ellos trabajaron después juntos, de buen



FIG. 51.—ANTONIO RIZZO.
EVA Y ADÁN.—VENECIA.—PALACIO DUCAL.



FIG. 52. — VENECIA.
IGLESIA DE SANTA MARÍA DEI MIRACOLI.



FIG. 53. — VENECIA.
IGLESIA DE SANTA MARÍA DEI MIRACOLI.



FIG. 54. — VENECIA. — IGLESIA
DE SANTOS JUAN Y PABLO. — MONUMENTO
AL DUX VENDRAMIN.

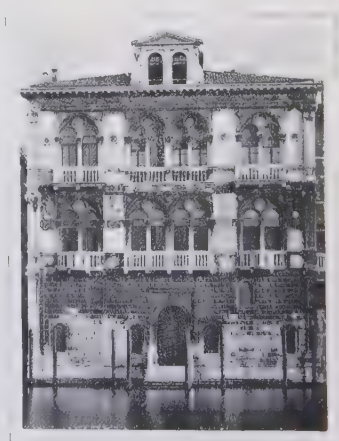


FIG. 55. — VENECIA.
PALACIO CORNER-SPINELLI.
(Fot. Alinari.)

acuerdo, en Padua en la iglesia del Santo, en Treviso en la Catedral, en Venecia en la capilla Zeno, en San Marcos en los sepulcros de los duces Vendramin (figura 54) y Juan Mocenigo, en los Santos Juan y Pablo; pero después, muerto Antonio, joven aún, en 1516, Tulio, que le sobrevivió diez y seis años, pudo conducir por sí solo muchas obras de arquitectura y escultura, terminando la iglesia de San Salvador, empezada por Spavento (fig. 50) y trabajando á cincel para San Juan Crisóstomo, la Escuela de San Marcos, San Martín, el Palacio Ducal, en donde dejó varias chimeneas, y Ravena, en donde está la estatua de Guidarello Guidarelli, considerada como su obra maestra.

Pero Pedro, además de sus hijos, dejó otros discípulos y tuvo

otros secuaces, de modo que se hace difícil indicar con certeza el autor de varias construcciones que en Venecia presentan sus caracteres. Lombardescos parecen, por ejemplo, con sólo recorrer el Canal Grande, los palacios Grimani en San Polo, Corner Spinelli (fig. 55), Manzoni hoy Montecuccoli (fig. 49), Angaran Darío, etc. Su escuela alcanzó, efectivamente, gran difusión por todo el Estado véneto y aun penetró en algunas partes de Lombardía y Emilia, á lo que contribuyeron las obras que él y sus hijos dejaron en la ciudad de «Terra-ferma». Severo da Ravenna fué seguramente discípulo suyo, y encontramos siguiendo su manera á artistas



FIG. 56.—VENECIA.
MONUMENTO Á BARTOLOMÉ COLLEONI.
(Fot. Alinari.)



FIG. 57.—VENECIA.
IGLESIA DE SAN JORGE DEI GRECI.
(Fot. Alinari.)

como el milanés Juan Antonio y el campiones Tomás Lamberti, á pesar de que tenían en el arte de su país formas y tradiciones fuertes y seguras. Al último de los Lombardos mencionados, ó sea á Sante, ahijado de Tulio, se le atribuyen los palacios Malipiero en Santa María Formosa, Soranzo Piovene en la Magdalena, Contarini en San Benedicto y la iglesia de San Jorge dei Greci (fig. 57).



Lícito es preguntar: ¿y los artistas hasta aquí mencionados fueron arquitectos ó escultores? Fueron constantemente lo uno y lo otro, si no fueron también pintores. Por su modo de ver y, lo que es mejor, de hacer, la arquitectura debía desenvolverse por medios escultóricos, como en la música el tema melódico debe desarrollarse sostenido por las armonías. La obra nacía por lo tanto y maduraba en su mente con una concordia perfecta como línea y como ornamentación. Y éste es uno de los caracteres esenciales del arte veneciano. En Florencia los afanes de los arquitectos se desarrollieron casi siempre por separado de los de los escultores, de tal modo que con frecuencia trabajaron lejos los unos de los otros, sin reunirse más que cuando los primeros necesitaban de los segundos. Las fábricas surgieron por este motivo más sencillas y los escultores produjeron mayor número de obras *independientes*. En efecto, mientras hasta en los monumentos sepulcrales los escultores florentinos se mostraron menos arquitectos que los venecianos, cuando los venecianos tuvieron que erigir estatuas aisladas se sintieron muy inferiores á los florentinos y recurrieron á ellos. Los sepulcros de Desiderio da Settignano, de Mino da Fiesole, de Rossellino, aunque admirables en su gran sencillez, no son comparables en absoluto, desde el punto de vista arquitectónico, á los soberbios monumentos ducales de los Santos Juan y Pablo y de los Frari. Por otra parte, ninguno de los escultores venecianos podía elevar obras escultóricas aisladas más poderosas y perfectas que el «Gattamelata» de Donatello y el «Colleoni» de Andrés Verrocchio (fig. 56). La escultura veneciana, que surgió con la arquitectura, vivió con ella y para ella.

No quiere decir esto que los venecianos no hayan producido obras notables de escultura; pero hasta cuando han hecho, como Alejandro Leopardi, las bases de los portaestandartes (fig. 58), ó como Antonio Rizzo, el *Adán* y la *Eva* del Palacio Ducal (figura 51), ó como Tulio Lombardo, los dos bustos en relieve conservados en el Museo Arqueológico de Venecia, no han sa-

bido desprendersi de líneas y efectos decorativos, y con su ejecución cortante se han quedado lejos de la admirable armonía entre la forma y el sentimiento de la escultura toscana, á la que reconocieron superioridad sobre la suya y de la que jamás apartaron los ojos.

Por lo demás, lo repetimos, como escultura decorativa la veneciana había alcanzado notable fama desde mediados del siglo XIV, hasta el punto de que vemos la obra de los lapidarios y tallistas en piedra venecianos solicitada primeramente por las ciudades vecinas, como Padua y Verona; después, más lejos, de Milán y Bolonia, donde trabajan en la base de la fachada y en algunas ventanas laterales de San Petronio, y donde los hermanos Pedro Pablo y Jacobello delle Masegne dejan varios sepulcros de legistas, así como la gran «ancona» de San Francisco. Y hay que reconocer en verdad que en aquel primer período los escultores venecianos produjeron obras de singular energía de formas y de sentimiento, que, con todo, no dió en Venecia todos los frutos que se podían augurar, convirtiéndose en cambio, con Jacobo della Quercia y con Donatello, en prezo del arte toscano.

BIBLIOGRAFÍA.—GIORGIO VASARI, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, Florencia, 1878-1885; FRANCESCO MILIZIA, *Memorie degli architetti antichi e moderni*, Bassano, 1785; LEOPOLDO CICOGNARA, *Storia della Scultura*, Prato, 1823-24; AMICO RICCI, *Storia dell'Architettura in Italia*, Modena, 1857-1859; J. BURCKHARDT, *Die Cicerone*, París, 1904; ADOLFO VENTURI, *Storia dell'Arte italiana*, Milán, 1901-1908; CHARLES PERKINS, *Les sculpteurs italiens*, París, 1869; RAFFAELE CATTANEO, *L'Architettura in Italia dal sec. V al Mille*, Venecia, 1889; L. DE BEYLIÉ, *L'habitation byzantine*, Grenoble, 1902; TOMMASO TEMANZA, *Vite dei più celebri architetti e scultori veneziani del sec. XVI*, Venecia, 1778; PIETRO D'OSVALDO PAOLETTI, *L'Architettura e la Scultura del Rinascimento in Venezia*, Venecia, 1893; EM. ANT. CICOGNA, *Delle Inscrizioni Veneziane*, Venecia, 1824-1853; TOMMASO TEMANZA, *Antica pianta dell'inclita città di Venezia*, Polese, 1781; *Elenco degli edifici monumentali e frammenti storici e artistici della città di Venezia*, Venecia, 1905; L. CICOGNARA, A. DIEDO e G. A. SELVA, *Le fabbriche e i monumenti più cospicui di Venezia illustrati*, Venecia, 1856; G. FONTANA, *Cento palazzi fra i più celebri di Venezia*, Venecia, 1865; FRANCESCO SANSOVINO, *Venetia cita nobilissima et singolare*, Venecia, 1581; MOTHES, *Geschichte der Baukunst und Bildhauerei Venedigs*, Leipzig, 1859; PIETRO SELVATICO, *Sull'architettura e sulla scultura di Venezia*, Venecia, 1847; FRANCESCO ZANOTTO, *Venezia e le sue lagune*, Venecia, 1847; PIETRO SELVATICO e V. LAZARI, *Guida artistica di Venezia*, Venecia, 1852; VITTORIO ALINARI, *Eglises et «Scuole» de Venise*, Florencia, 1906; POMPEO MOLMENTI, *La Storia di Venezia nella vita privata*, Bergamo, 1905-1908; POMPEO MOLMENTI, *Venezia*, Bergamo, 1907; POMPEO MOLMENTI e DINO MANTOVANI, *Le isole della Laguna Veneta*, Bergamo, 1904; EM. MOLINIER, *Venise, ses arts décoratifs*, París, 1889; HANS VAN DER GABELENTZ, *Mittelalterliche Plastik in Venedig*,

EL ARTE EN ITALIA

Leipzig, 1903; A. G. MEYER, *Das venezianische Grabdenkmal der Frührenaissance*, Berlin, 1889; G. SACCARDO, *I Campanili di Venezia*, Venecia, 1891; CAMILLO BOITO, *La basilica d'oro en las Questioni pratiche di Belle Arti*, Milano, 1893, *La Basilica di S. Marco in Venezia, illustrata nel riguardo dell'arte e della storia da scrittori veneziani sotto la direzione di CAMILLO BOITO*, Venecia, 1881-86; PIETRO D'O PAOLETTI, *Nuovi ritocchi alla Storia della Chiesa di San Marco*, Venecia, 1905; I. I. TIKKANEN, *Le rappresentazioni della Genesi in S. Marco a Venezia en el Archivio Storico dell'Arte*, I, Roma, 1888; ANTONIO PASINI, *Il tesoro di S. Marco*, Venezia, 1887; ERICH FRANK, *Bilder zur Geschichte der christlichen Malerei*, Friburgo, 1888-92; G. B. LORENZI, *Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale*, Venecia, 1868; CAMILLO BOITO, *Il Palazzo Ducale di Venezia*, Roma, 1899; CAMILLO BOITO, *Le trifore del Palazzo Ducale di Venezia*, Roma, 1899; VINCENZO ZENIER, *Guida per la Chiesa di S. Maria Gloriosa dei Frari*, Venecia, 1825; V. B. CECCHETTI, *La facciata della Ca' d'Oro en el Archivio Veneto*, XXXI; GIACOMO BONI, *La Ca' d'Oro e le sue decorazioni policrome en el Archivio Veneto*, XXXII; MICHELE CAFFI, *I solari artisti lombardi nella Venezia*, Milan, 1885; GEROLAMO BISCARO, *Pietro Lombardo e la Cattedrale di Treviso en el Arch. Stor. dell'Arte*, VIII, Roma, 1895; A. LUZIO e R. RENIER, *Di Pietro Lombardo architetto e scultore veneziano en el Arch. Stor. dell'Arte*, I Roma, 1888; C. v. LUTZOW, *S. Maria dei Miracoli zu Venedig*, Vienna, 1871; NATALE BALDORIA, *Statua di Severo da Ravenna en el Arch. Stor. dell'Arte*, IV, Roma, 1891; NATALE BALDORIA, *Il Briosco e il Leopardi architetti di S. Giustina en el Archivio Storico dell'Arte*, IV, Roma, 1891; M. GUGGENHEIM, *Due capolavori d'Antonio Rizzo nel Palazzo Ducale di Venezia*, Venecia, 1898; CORRADO RICCI, *Monumenti veneziani nella piazza di Ravenna en la Rivista d'Arte*, Florencia, 1905, y *La statua di Guidarello Guidarelli en el Emporium*, XIII, Bergamo, 1901; VINCENZO ZANETTI, *La Basilica dei Ss. Maria e Donato di Murano*, Venezia, 1873; HUGH A. DOUGLAS, *Venice on foot*, Londres, 1907; CARLOS YRIARTE, *Venise*, Paris, 1878; P. MOLMENTI, *Ca' d'Oro o Ca' Doro en Arte e Storia*, XXVIII, Florencia, 1909.



FIG. 58.—VENECIA.—PORTAESTANDARTE
EN LA PLAZA DE SAN MARCOS.



FIG. 50.—VENECIA.—PUENTE DE RIALTO.

III

VENECIA

ARQUITECTURA Y ESCULTURA DESDE EL SIGLO XVI
HASTA FINES DEL XVIII

DESPUÉS de Coducci, Rizzo, los Lombardos, etc., la arquitectura tiende á mayor opulencia y solidez con el veronés Miguel Sammicheli, á quien se debe, además de los poderosos palacios Grimani en San Lucas (fig. 60) y Corner en San Polo, el castillo de San Andrés del Lido. Sammicheli había llegado á Venecia con fama de arquitecto militar. El estudio de la antigüedad le había conducido, sin embargo, á exornar y embellecer las mismas construcciones destinadas á la defensa, más fuertes y rudas por naturaleza, y su estudio le había llevado á una mayor robustez de estilo. Pero el verdadero héroe de aquel período fué Jacobo Tatti, llamado el Sansovino, escultor y arquitecto toscano que, vuelto á Venecia después del famoso saco de Roma de 1527, trabajó allí hasta su muerte, es decir, poco menos de medio siglo, dejando su huella en algunas partes de la ciudad, como en Roma lo hacía Miguel Angel y lo había de hacer más tarde Bernini. Y á sus obras en Venecia y

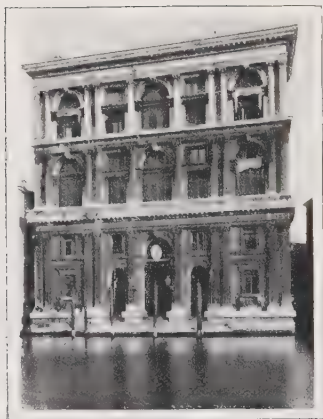


FIG. 60.—VENECIA.—PALACIO GRIMANI.
(Fot. Alinari.)

Leopardi y proseguida por Pedro Lombardi; pero, mientras tanto, se lanzó á otras empresas, como el soberbio Palacio Corner en San Mauricio, hoy Prefectura, y la nave de San Francisco della Vigna, á las que se unieron pronto la Zecca, hoy Biblioteca, la Librería, y siguieron el Palacio Manin, hoy Banco de Italia, la *Loggetta* del Campanil, encantador acorde de líneas arquitectónicas y esculturas (figura 68), así como el monumento al obispo Livio Rodacotaro (muerto en 1555) en San Sebastián, el de Francisco Venier (muerto en 1556) en San Salvador (fig. 61), los gigantes del remate de la escalera que comienza en el patio del Palacio Ducal, y otras cosas menores pero no menos bellas.

Recorriendo tales obras con

al esplendor y á la hermosura y á la vida de aquella ciudad tomó tal cariño, que rehusó por ellos todas las invitaciones de los papas, del Duque de Toscana, del Duque de Ferrara y de otros príncipes.

Llegaba á Venecia después de haber trabajado y haber estado en contacto con famosísimos maestros, tanto en Florencia como en Roma; no se desdénó, sin embargo, de recoger sugerencias y formas en la nueva ciudad, á cuyos gustos supo amoldarse sin renunciar al gusto propio. Una de sus primeras obras fué la continuación de la Escuela de la Misericordia, comenzada sobre un diseño de



FIG. 61.—VENECIA.—MONUMENTO
DEL DUX FRANCISCO VENIER.—IGLESIA
DE SAN SALVADOR.

(Fot. Alinari.)

VENECIA

FIG. 62.
LA ZECCA,
HOY BIBLIOTECA.

FIG. 63.
IGLESIA
DE SAN JORGE.

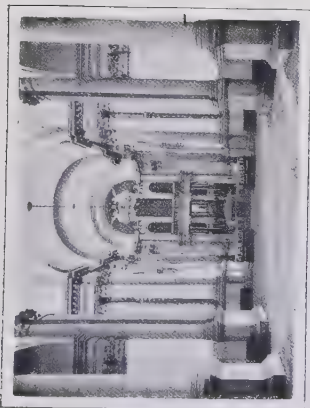


FIG. 64.
LUDGERIA
VIEJA.

FIG. 65.
PALACIO CORNER
EN SAN MATRICO.
(Fot. Alinari.)

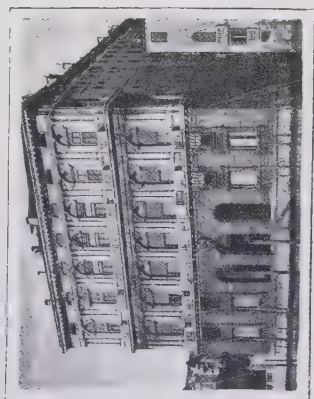




FIG. 66.—VENECIA.—PALACIO BALBI.

(Fot. Alinari.)

estilo rústico, con el vibrante colorido de sus bosquejos, la ausencia de arcos y balaustradas en los dos pisos superiores y el atrevido arimez del entablamento, muestran efectivamente de consuno riqueza y fortaleza, al paso que el Palacio Corner (fig. 65) muestra riqueza y gracia en las ventanas de arco, en las esbeltas columnas geminadas y en los elegantísimos balcones de gran saliente. Pero sin detenernos en otras obras del Sansovino, diremos que con la Librería (fig. 64) elevó tal vez el edificio civil de mayor magnificencia de Italia y llevó la arquitectura en Venecia hasta el grado mismo que había alcanzado en otros centros con la vuelta á las fórmulas clásicas, no sin permitirse, con todo, aquellas libertades afortunadas que dieron á las producciones artísticas nuevos caracteres y nueva vida, aunque desagradaran al gran Palladio.

el pensamiento, conforme se recuerdan, no es posible sustraerse á un vivo sentimiento de admiración y de estupor, que no se amengua ciertamente ante la fría é inadecuada mole de las fábricas nuevas de Rialto.

Con harta razón se dijo de la Zecca, hoy Biblioteca (fig. 62), que revela «la magnificencia del que la había encargado, el objeto para que se destinaba y la solidez que su mismo objeto requería». El es-

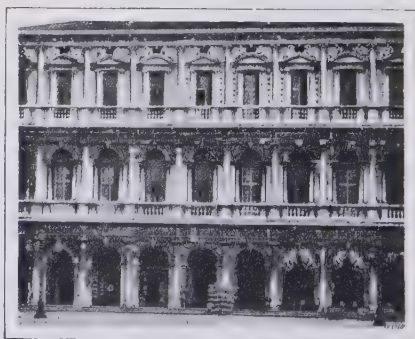


FIG. 67.—VENECIA.—PROCURADURÍAS NUEVAS.

(Fot. Alinari.)

VENECIA

En efecto, este creador de un admirable mundo en Vicenza no supo valuar en la ciudad anadiomena todos los elementos morales y materiales que hasta entonces se habían impuesto en el arte, y dejó allí obras clásicamente correctas, pero frías, en la fachada de San Francisco della Vigna, en las iglesias de San Jorge Mayor (fig. 63) y del Redentor y en el convento de la Ca-



FIG. 68.—VENECIA.—LOGETTA EN LA BASE DEL CAMPANIL DE SAN MARCOS.

(Fot. Alinari.)

ridad, todas las cuales explican muy bien por qué llamo *deformé* al Palacio Ducal.

Por lo demás, como era razón, los artistas que vinieron después desdeñaron á Palladio y se atuvieron á Sansovino, cuya influencia fué, como la de Miguel Angel en Roma y en Florencia, muy duradera. Vicente Scamozzi, vicentino, en las grandiosas Procuradurías Nuevas (fig. 67) siguió sencillamente las líneas de la Librería, añadiendo por su cuenta, con idea menos feliz, un tercer piso, y construyó el Palacio Contarini degli Scrigni tomando por modelo al Palacio Corner, hoy Prefectura. Y fue-



FIG. 66.—VENECIA.—IGLESIA
DE LA SALUD.

(Fot. Alinari.)

ron también sansovinescos, aunque no desdeñasen la aceptación de las primeras ampliaciones del barroco, Alejandro Vittoria, á quien se debe el Palacio Balbi, hoy Guggenheim (fig. 66), y Antonio da Ponte, arquitecto de las Cárces (fig. 70) y del Puente de Rialto (fig. 59).

Entretanto el nuevo estilo se había impuesto en toda Italia, y se había impuesto con sus indiscutibles medios de efectismo y grandiosidad, puesto que ya es vano insistir en el desprecio de un arte admirable por muchos conceptos, rico de ingenio y rico de fantasía, soberbia señora de

toda técnica. Si la Edad Media, en arte, había sido un invierno, y el Renacimiento una primavera, el barroco fué ciertamente el estío con sus calores, su densa vegetación, sus fragorosos huracanes y, hasta si se quiere, con sus debilidades. Cuanto había sido sobrio en el siglo xv se hizo entonces exagerado; pero el pensamiento y la mano, de acuerdo por las fuerzas adquiridas, obraron con facilidad, como si un cálido estío les hubiese dado, en efecto, elasticidad y soltura mayores. Entonces el lápiz y el pincel, manejables y fáciles, se plegaron á cuantos empleos fantásticos el pensamiento quiso darles. El mármol tuvo morbideces, esplendores, valores casi pictóricos, según era estriado ú opaco, punteado ó lúcido.

Más adelante veremos qué pintores tuvo



FIG. 70.—VENECIA.—LAS CÁRCES.

VENECIA

Venecia en aquel período, y entre tanto admiremos á los arquitectos y escultores.

Entre los arquitectos que trabajaron allí en aquel período, el primer puesto le corresponde á Baltasar Longhena. Basta para procurárselo la iglesia de la Salud (fig. 69), en la cual todo arbitrio es un efecto y una maravilla, como los grandes contrafuertes en espiral de la cúpula mayor, la cúpula menor tras de la mayor y, por fin, los dos campaniles tras de la cúpula menor.

Viniendo de la Academia, á cada avance de la góndola se descubre ó se esconde una curva, una ménsula se manifiesta ó se oculta tortuosa; y esta movilidad de formas, y por consiguiente de sombras y luces, junto con el perenne latido del agua que se extiende al pie, da una vida maravillosa al soberbio monumento, que sólo podía ser ultrajado por los modernos al elevar á su lado el Palacio Genovese.

Longhena enriqueció también á Venecia con los prodigiosos palacios Pésaro, hoy del Municipio (fig. 72), y Rezzonico, hoy Minerbi (figura 71).

Asígnase hoy á Antonio Contino el Puente de los Suspiros (fig. 75), más celebrado ciertamente por la poesía, gracias á sus leyendas, que por el arte de sus líneas,

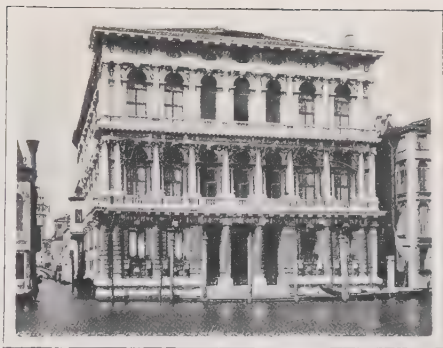


FIG. 71. —VENECIA.—PALACIO REZZONICO.

Fot. Alinari.)



FIG. 72. —VENECIA.—PALACIO PÉSARO.

(Fot. Alinari.)



FIG. 73.—VENECIA.—IGLESIA
DE SAN MOISÉS.

(Fot. Alinari.)

pero de ningún modo digno de desprecio. Recordaremos también á José Sardi, que dirigió la fachada de los Descalzos y la de Santa María del Giglio (figura 74), émula por su «tumulto de formas» de la de San Moisés, debida á Alejandro Tremignon (figura 73); á Dominico Rossi, que diseñó el interior de los Jesuítas y el exterior de San Eustaquio; á Andrés Cominelli, autor del Palacio Labia en San Jeremías; á Jorge Massodi, Andrés Tirali, Mateo Carnero, José Pozzi, etc.

Como los de tiempo atrás, algunos de estos arquitectos fueron también escultores y continuaron la costumbre de idear y ejecutar línea y decoración al

mismo tiempo; pero ya se iba acentuando la diversidad de ambas aplicaciones en daño del arte, distinto en esto de la ciencia,



FIG. 74.—VENECIA.—IGLESIA
DE SANTA MARÍA DEL GIGLIO.

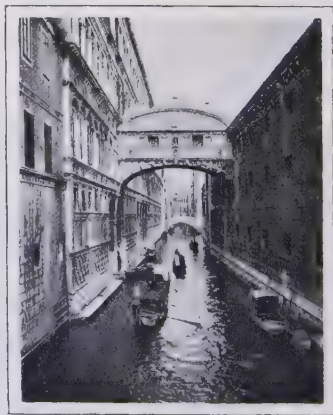


FIG. 75.—VENECIA.—PUENTE
DE LOS SUSPIROS.



FIG. 76.
VENECIA.—BUSTO DE SANSOVINO,
POR ALEJ. VITTORIA.



FIG. 77.—VENECIA.—IGLESIA DE SAN
JULIÁN.—JERÓNIMO CAMPAGNA: LA PIETA.



FIG. 78.—VENECIA.—LOGGETTA DEL CAMPANIL.—CANCEL DE BRONCE,
POR ANTONIO GAL. (Fot. Alinari.)



FIG. 79.—TIZIANO ASPETTI: SAN MARTÍN.
VENECIA.—MUSEO ARQUEOLÓGICO.

(Fot. Anderson.)

ter y la vitalidad de los modelos, hasta emular á Tiziano y al Tintoretto. Escultores notables del grupo sansoviniano fueron también Guillermo Bergamasco, Jerónimo y Tomás Lombardi, Danese Cattaneo, Julio del Moro, Tiziano Minio y Tiziano Aspetti (fig. 79); pero sobre ellos, y al lado de Vittoria, se elevó Jerónimo Campagna con la *Pietà* de San Julián (fig. 77), los *Evangelistas* de San Jorge Mayor, el *San Marcos* y el *San Francisco* del altar mayor de la iglesia del Redentor y otras obras.

Después la escultura veneciana se abandonó á las fórmulas del Bernini, no sin vigor, pero sin vo-

que saca de los especialistas mayor seguridad de investigaciones y mayores ventajas.

Hemos mencionado á Alejandro Vittoria como arquitecto. No hizo menos, sino más, como escultor. Pruébanlo su sepulcro en San Zacarías, rico de estatuas alegóricas; el *San Sebastián* que se ve en San Salvador, el *San Jerónimo* de los Frari (fig. 80), y para no alargarnos demasiado, los admirables bustos (fig. 76) en los que ha sabido eternizar el carác-



FIG. 80.—VENECIA.
SANTA MARÍA DEI FRARI.
SAN JERÓNIMO, DE VITTORIA.

(Fot. Alinari.)

luntad de transformarlas. Los artistas á la sazón en boga en la Laguna fueron Justo Le Court, Alberto de Brule, Marchiò Bertel, extranjeros; Francisco Baratta, Felipe Parodi, Clemente Molli, los Bonazza, Biasi y Antonio Gai, autor del rico cancel de bronce de la *Loggetta* sansovinésca (fig. 78). Todas mediocridades, si se quiere, de entre las cuales sobresalió por su fantasía, ímpetu y habilidad el escultor en madera Andrés Brustolon (fig. 81), pero mediocridades que cuando dejaron la estatua aislada y presuntuosa para consagrarse á la decoración de las iglesias y de las habitaciones y adornarlas con muebles tallados y dorados estucos hicieron obras cuya magnificencia será difícilmente superada.

BIBLIOGRAFÍA.—G. EBE, *Spätrenaissance*, Berlín, 1886; C. GURLITT, *Geschichte des Barockstils des Rococo und des Klassicismus*, Bd. I: *Geschichte des Barockstils in Italien*, Stuttgart, 1887; O. RASCHDORFF, *Palast-Architektur von Oberitalien und Toscana vom XIII. bis XVII. Jahrhundert* (3 Bd.): Venecia, Berlín, 1895; R. DOHME, *Norditalienische Centralbauten des XVII. und XVIII. Jahrhunderts* en *Jahrb. der Königl. Preuss. Kunstsamml.*, III, 119. RENARD, *Ueber Centralbauten des XVIII. Jahrhunderts*, en *Sitzungsbericht der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft*, Berlín, 1897, IV; R. DÖHME, *Studien zur Architekturgeschichte des 18. Jahrhunderts*, in *Lützow's Zeitschrift für bildende Kunst*, 1878; FRANCESCO MILIZIA, *Memorie degli architetti antichi e moderni*, Bassano, 1785; AMICO RICCI, *Storia dell'Architettura in Italia*, Modena, 1857-1859; LEOPOLDO CICOGNARA, *Storia della Scultura*, Prato, 1823-24; CHARLES C. PERKINS, *Les Sculpteurs italiens*, Paris, 1860; TOMMASO TEMANZA, *Vite dei più celebri architetti e scultori veneziani del sec. XVI*, Venecia, 1778; LEIXNER, *Der Kirchenbau der Hoch- und Spätrenaissance in Venedig*, Berlín, 1900; MOTHES, *Geschichte der Baukunst und Bildhauerei Venedigs*, Leipzig, 1859; EM. ANT. CICOGNA, *Delle iscrizioni veneziane*, Venecia, 1824-1853; TOMMASO TEMANZA, *Antica pianta dell'inclita città di Venezia*, Polese, 1781; *Elenco degli edifici monumentali e frammenti storici e artistici della città di Venezia*, Venecia, 1905; L. CICOGNARA, A. DIEDO e G. A. SELVA, *Le fabbriche e i monumenti più cospicui di Venezia illustrati*, Venecia, 1856; G. FONTANA, *Cento palazzi fra i più celebri di Venezia*, Venecia, 1865; PIETRO SELVATICO, *Sull'architettura e sulla scultura in Venezia*, Venecia, 1847; FRANCESCO ZANOTTO, *Venezia e le sue lagune*, Venecia, 1847; CARLO YRIARTE, *Venise*, Paris, 1878; LEIXNER, *Michele Sanmicheli Baumeister von Verona*, en *Allgem. Bauzeitung*, 1904, núm. 4; VASARI, *Le vite, Jacopo Sansovino*, VII, 465; LAURA PITTONI, *La libreria di S. Marco*, Pistoia, 1903; H. BROWN, *The Campanile of S. Marco and the Loggetta of Sansovino* en *The Architectural Review*, 1902, 41 y 95; LAURA PITTONI, *Jacopo Sansovino scultore*, Venecia, 1909; F. FLETCHER, *Andrea Palladio, his Life and Works*, Londres, 1902; GIACOMO ZANELLA, *Vita di Palladio*, Milán, 1880; CAMILLO BORTO, *Leonardo, Michelangelo e Palladio*, Milán, 1883; ALFREDO MELANI, *Andrea Palladio* en el *Art*, Paris, 1890; G. B. CECCHINI, *Della vita e delle lodi di Ant. da Ponte architetto veneziano*, Venecia, 1761; LUIGI SERRA, *Nota su Alessandro Vittoria en la Auseria*, II, Roma, 1908; LUIGI SERRA, en la *Rassegna d'Arte*, 1908; RICCARDO PREDELLI, *Le memorie e le carte di Alessandro Vittoria* en el *Arch. Trentino*, XXIII, Trento, 1908; FRIMMEL, *Die Ter*

EL ARTE EN ITALIA

racottabüsten des Alessandro Vittoria im K. K. Oesterreichischen Museums für Kunst und Industrie en las Mittheilungen des K. K. Oesterr. Museums, N. F. XI, 177; MICHELE CAFFI, Baldassarre Longhena, en Arte e Storia, VIII, Florencia, 1889; G. A. MOSCHINI, La chiesa e il Seminario di S. Maria della Salute, Venecia, 1842; RICCIOTTI BRATTI y RODOLFO PROTTI, Andrea Brustolon, en el Emporium, XXVIII, Bergamo, 1908; E. CARONTI, L'Abazia di Praglia, en la Rivista Storica Benedettina, II, fasc. VII, Roma, 1907.



FIG. 81.—BRUSTOLON: RELICARIO.—FELTRE.
IGLESIA DE SANTIAGO.



FIG. 82.—VENECIA.—ESCUELA DE SAN JORGE DEGLI SCHIAVONI.
VÍCTOR CARPACCIO: SAN JORGE MATANDO AL DRAGÓN.

(Fot. Alinari.)

IV

VENECIA

LA PINTURA—LOS PRIMITIVOS—EL GRUPO DE MURANO—JACOBO BELLINI, ALVISIO VIVARINI Y VÍCTOR CARPACCIO

HENOS ya en la pintura veneciana que, desde Jacobo Bellini hasta Tiepolo, constituye una de las mayores maravillas artísticas del mundo, y es verdadera producción de *Venecia ó de su Estado*, á diferencia de la arquitectura y de la escultura, vivificadas muchas veces por elementos extraños.

La pintura veneciana se desarrolló tarde con relación á la toscana. Venecia se resiente poco en el siglo XIV de la vida artística de las otras regiones, y ni siquiera el arte bizantino logra en ella continuidad. Los pintores trecentistas que trabajaron en Venecia fueron todos artistas de segundo ó tercer orden, y la ciudad, en su áspera sencillez, ni siquiera pensó en invitar á Giotto, mientras éste, á poca distancia, en Padua, dejaba una obra inmortal. Así, su *giottismo*, como no era más que de reflejo, se desenvolvió entre un deseco estéril de novedad y un formulario viejo que conservó por mucho tiempo cierto carácter de bizantinismo. Sólo, para mejor apariencia, pidió auxilio á la



FIG. 83.—MURANO.
SAN DONATO. — RETABLO.



FIG. 84.—LORENZO VENEZIANO:
ANUNCIACIÓN.
Venecia, Academia.



FIG. 85. — DONATO Y CATALINO:
CORONACIÓN DE LA VIRGEN.
Venecia, Colección Quirini-Stampalia.



FIG. 86.—CATALINO VENEZIANO:
CORONACIÓN DE LA VIRGEN.
Venecia, Academia.

escultura, que en su calidad de arquitectónica y decorativa, la enriqueció con grandes y aparatosos marcos, con nichos, arcos, listones, agujas, hasta el punto de dar aspecto de verdaderas catedrales góticas á algunos polípticos. Pero tal riqueza exterior, destinada á compensar la escasa profundidad de la pintura, cumplía perfectamente con su misión y agradaba hasta tal punto que se mantuvo durante todo el siglo xv, especialmente en los talleres muraneses, cuando ya los Vivarini y Carlos Crivelli producían un arte que podía bastarse á sí mismo.

Sea como quiera, no dejan de tener interés la obra delicada de Pablo, de quien hay noticias desde 1332 hasta 1358, y sobre todo la de Lorenzo Veneziano (fig. 84), que desarrollada desde 1357, próximamente, hasta 1379, sucede inmediatamente á aquélla, y aun ayudándose de nuevos recursos técnicos, no abandona ciertas formas bizantinas. Con arte análogo y en el mismo período (hacia 1380) trabajó Esteban, á quien por mu-



FIG. 87. - JUAN DA BOLOGNA:
VIRGEN Y SANTOS.

Venecia, Academia. (Fot. Naya.)

cho tiempo se asignaron muchísimas pinturas mediocres de los secuaces de Pablo y de Lorenzo.

Pero entretanto se presentan en el arte veneciano Donato (tr. 1342-1382—fig. 85), que no tiene á menos trabajar en unión de Catalino, el cual floreció entre 1362 y 1382 (figs. 85 y 86) y Juan de Bologna (tr. 1377-1389), secuaz de Lorenzo, con quien se insinúa en la laguna un discreto elemento boloñés (fig. 87).

El *stil novo* surgía entretanto por todas partes. Las formas bizantinas con su frialdad esquemática, aunque disimulada por la riqueza, tenían que ceder el puesto á otras más sencillas y sanas, aun en la ciudad aislada y ceñida por las olas. Guariento, paduano, transfuga de la escuela bizantina á la sencilla escuela trecentista, va entonces á Venecia, invitado á decorar la



FIG. 88.—JACOBELLO ALBEREGNO:
CRISTO EN LA CRUZ Y SANTOS.
Venecia, Academia.

(Fot. Filippi.)

sala del Consejo Mayor (recién construída) con grandes frescos, no sólo de argumento sacro (1365-1369). Su obra ha desaparecido hoy en gran parte y el resto (el *Paraiso*) está en malísimo estado. Con todo, hay que advertir que él debió tener por imposible la tarea de llevar el espíritu veneciano, amante de la magnificencia, á la pura sencillez giottesca, que nunca se comprendió

en aquella ciudad, sin que bastaran ciertamente á imponerla Nicoletto Semitecolo (tr. 1353-1370), Jacobello di Bonomo (fl. en 1382—fig. 89), Jacobello Alberegno, muerto ya en 1397 (figura 88), Nicolás di Pietro (tr. 1349-1409—fig. 92) y pocos más. Un artista veneciano, grande en verdad, vivió entonces, pero sólo veneciano de nacimiento y no de arte: Antonio, cuya obra no se ha de describir en estas páginas, sino en la historia del arte toscano. No fué comprendido ni solicitado en Venecia, que se mostró indiferente y aun contraria á las obras reformadoras de Tomás Barisini (1325-1376) de Módena, en Treviso (fig. 90) y á las de Altichiero y Jacobo Avanzi en Verona y en Padua, los cuales, sin pagarse de las fórmulas trecentistas y buscando en la naturaleza nuevos ele-



FIG. 89.—JACOBELLO DI BONOMO: VIRGEN
Y SANTOS.—*Sant'Arcangelo di Romagna.*

(Fot. Giovanelli.)



FIG. 00. — TOMÁS DA MODENA:
ALBERTO MAGNO.
Treviso, San Nicolás.



FIG. 01. — BARTOLOMÉ VIVARINI:
RETABLO CON SAN MARCOS Y SANTOS.
Venecia, Iglesia dei Frari.

mentos de verdad y nuevos sentimientos, habían elevado el arte á notable altura en el Véneto.

La fortuna que ellos no alcanzaron de fecundar el arte en Venecia les correspondió á Gentile da Fabriano y á Víctor Pisanello.

Gentile llega á Venecia en 1408 y trabaja en el Palacio Ducal hasta el 14 aproximadamente; Pisanello le sucede a'gún tiempo después, acaso hacia 1430. Las fechas demuestran, pues, que la afinidad entre el pintor de las Marcas y el veronés debe resolverse en una influencia del primero sobre el segundo y no al contrario, como alguien ha supuesto, sin tener en cuenta que Pisanello era menor que Gentile en un cuarto de siglo nada menos. Y no se detiene la influencia de Gentile en el gran Pisanello. Un grupo de



FIG. 02. — NICOLÁS DI PIETRO:
VIRGEN EN EL TRONO CON ÁNGELES.
Venecia, Academia.
(Fot. Filippi.)



FIG. 93.—QUIRIZIO DA MURANO: SANTA LUCÍA.
Rovigo, Pinacoteca.

á la escuela propiamente veneciana: el primero rico y decorativo, la segunda profunda y narrativa.

El grupo muranés procedía ya, desde tiempo atrás, aparte de la escuela veneciana, mostrando algunas influencias que se desarrollaron tarde. En la iglesia de San Donato, en Murano, se encuentra ya una tabla con la fecha de 1310, en cuyo centro se ve una figura entallada y policromada y á los lados figuras sencillamente pintadas (fig. 83). Ahora bien, esta unión escultórico-pictórica se prolonga bastante y ni siquiera la abandonan Antonio y Bartolomé Vivarini. Por otra parte, mientras no puede

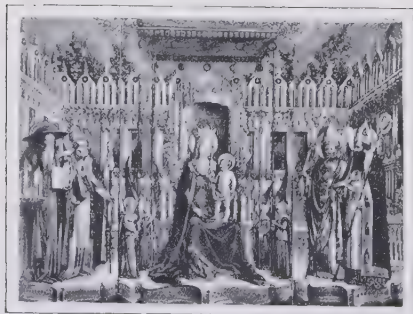


FIG. 94.—ANTONIO VIVARINI: VIRGEN Y SANTOS.
Venecia, Academia.

pintores, entre los que sobresalen Miguel Giambono (1400?-1462?—fig. 95), Jacobello de Flor (1380?-1440—figura 96), Antonio Vivarini (fig. 94) y Jacobo Bellini, nunca perdió de vista su manera. Los dos últimos después, cuando les crecieron las alas, emprenden vuelo propio y toman dos caminos diversos: uno que anima el grupo muranés, otro que conduce

negarse una influencia extranjera en el arte veronés y veneciano, vemos que el grupo muranés se introduce, sin más, con un colaborador, Juan d'Alcagna, el cual, en las obras hechas en unión de Antonio, si no pone dulzura, acrecienta relieve y riqueza ornamental y ejerce un predominio revelador de carácter más fuerte. Da fe, en efecto, de la

índole remisa de Antonio (fig. 94) el hecho de que, muerto Juan el teutón (1450), no se complace en su libertad, sino que siente la necesidad de unirse con su hermano Bartolomé (fig. 100), que incorpora á los elementos tradicionales los adquiridos en la escuela de Francisco Squarcione, en Padua, y refuerza la producción muranesa, en contraste con el arte de Jacobo Bellini.

Bartolomé Vivarini, nacido hacia 1425 y muerto acaso en 1499, rudo é incisivo (figura 91), y Carlos Crivelli, nacido en Venecia hacia 1440 y muerto hacia el 1494 en las Marcas, señoril, elegante, fastuoso y festivo, fueron los dos ornamentos mayores del grupo muranés que, sin embargo, á más de algunos anónimos notables, tuvo á Quirizio da Murano (segunda mitad del siglo xv—fig. 93) y Andrés di Murano (1440?-1503?). Ni tampoco se salieron de él Vicente dalle Destre y Jerónimo Pennacchi el viejo, ambos de Treviso, así como Antonio da Negroponte (fig. 98) que atesoró, en su anhelo de fausto, cualquier sugestión, aunque proviniera de Jacobo Bellini ó de Squarcione.

La vida de Crivelli se desarrolló, sin embargo, casi por entero lejos de Venecia, en las Marcas, en contacto con la Umbría, lo que le valió para dulcificar su manera y dejar una escuela más bien abundante, si no selectísima, en el lugar donde sentara sus reales.



FIG. 95.—MIGUEL GIAMBONO:
EL REDENTOR Y CUATRO SANTOS.
Venecia, Academia.

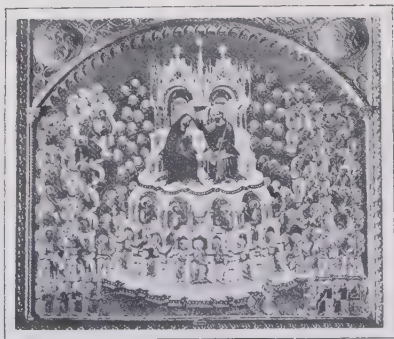


FIG. 96.—JACOBELLO DE FLOR:
CORONACIÓN DE LA VIRGEN.
Venecia, Academia.



FIG. 97.—CRIVELLI:
VIRGEN EN EL TRONO
CON EL NIÑO.
Milán, Brera.
(Fot. Anderson.)

do que se pueden también agregar indirectamente al grupo muranés Pedro Alamanni (tr. 1471-1494), Esteban Folchetti (tr. 1492-1513), Lorenzo d'Alessandro di San Severino (tr. entre 1480 y 1500) y, asimismo, en los comienzos de su carrera Vicente Pagani da Monterubbiano y Cola Filotesio d'Amatrice.

Se debe considerar, sin embargo, como al primero de los héroes de la verdadera *pintura veneciana* á Jacobo Bellini, discípulo de Gentile da Fabriano. Muerto en 1470, se debe asignar su nacimiento al final del siglo XIV. Se sabe efectivamente que en 1424 su padre le nombraba entre

Antes que él, los pintores de la laguna habíanse esparcido ya por toda la Italia adriática y especialmente por las Marcas, de manera que, desde S. Arcangelo y Verucchio, que confinan hacia el Sur con la Romagna, hasta Bari y Lecce, aparecen pinturas de aquella escuela. Carlos Crivelli siguió la corriente que más tarde había de seguir también Lorenzo Lotto, y se dedicó á exornar con obras deliciosas (figs. 97 y 99) el magnífico país que desciende del Apenino al mar entre el Chienti y el Tronto. Respecto á la influencia suya sobre Nicolás di Foligno, ó á la inversa, ó á la recíproca, no se ha dicho aún la última palabra; pero es indudable que existen afinidades, como también lo es que, durante un período bastante largo, los artistas del país indicado siguieron á Carlos y á su hermano Victor (que trabajó entre 1468 y 1501), de mo-



FIG. 98.—ANTONIO DA NEGRO-
PONTE: VIRGEN CON EL NIÑO.
Venecia, Iglesia
de San Francisco della Vigna.
(Fot. Alinari.)

sus ejecutores testamentarios y que en 1429 estaba ya casado con la mujer que le hizo padre de Gentile y de Nicolasa, desposada en 1433 con Andrés Mantegna, joven á la sazón de veintidós años. Juan, el otro hijo más célebre de Jacobo, fué hijo natural.

Jacobo trabajó bastante en Venecia y fuera de ella, en Padua, Verona, Ferrara y otros lugares; pero quedan muy escasas pinturas suyas, aunque en estos últimos años se las haya buscado atentamente. Lo que hizo en Padua, la populosa *Crucifixión* de Verona, el gran ciclo pictórico de la Escuela Grande de San Juan Evangelista en Venecia, muchos cuadros menores entre los que figuraba un grupo importante de retratos... todo se ha perdido, de modo que las pinturas supervivientes, entre las que sobresalen las Madonas de Lovece (fig. 102) y de los Uffizi (fig. 103), no bastan para dar fe de todo su mérito como *pintor*. Como *pintor* decimos,

porque para muestra de su cultura, de su férvida fantasía y habilidad nos quedan los dos libros de dibujos conservados hoy, el uno en el Louvre (fig. 101) y el otro en el Museo Británico; dibujos tan complejos y varios, tan plenos de formas y de sentimientos, que ofrecen motivo de investigación y estudio como pocas obras del arte italiano. Nacido en una ciudad que, al surgir del mar maravillosamente, más parecía cosa de ensueño que real; crecido en ella cuando allí, como en ninguna otra, las artes de tiempos y gustos diversos se ayudaban recíprocamente en creaciones singulares, en las que la ojiva medioeval se desposaba con el arco florido del Renacimiento, y el motivo clásico con la riqueza oriental; viviendo en la vecindad de artistas como Gentile da Fabriano que sacaba sus figuras fuera del trecentismo, ornándolas de nueva hermosura y de nueva riqueza, como Andrés Squarcione que impulsaba á sus discípulos á la admiración y al estudio de las formas antiguas, y como Víctor Pisanello que, por el contrario, volvía la mirada indagadora



FIG. 99.—CARLOS CRIVELLI:
ANUNCIACIÓN Y SAN EMIGDIO.
Londres, Galería Nacional.

(Fot. Hanfstaengl.)



FIG. 100.—ANTONIO Y BARTOLOMÉ VIVARINI: LA VIRGEN CON SU HIJO Y SANTOS.
Bolonia. R. Pinacoteca.

(Fot. Alinari.)

de asunto sagrado son bellos (figs. 104 y 105), pero sus retratos son perfectamente admirables por la fuerza del colorido y



FIG. 101.—JACOPO BELLINI:
SAN JORGE (DIBUJO).—*París, Louvre.*

(Fot. Giraudon.)

á las bellezas naturales, á los animales y las plantas, Jacobo Bellini abrió su alma á toda impresión, tanto realista como fantástica, para dejar al mismo tiempo obra de docto, de artista y de poeta, en la que todo se ve representado con igual esmero y pasión: la arquitectura y el paisaje, la figura humana y los animales, las muchedumbres y las soledades.

Con él establece sus cánones el arte veneciano; con sus dos hijos asciende á una completa personalidad y á un esplendor incomparable. Pero entre la obra de Jacobo y la de sus hijos penetra un elemento reforzador, y es el arte de Antonello da Messina, más profundo en la investigación de la vida y de mayor solidez técnica por el empleo más acertado del óleo. Sus cuadros

de asunto sagrado son bellos (figs. 104 y 105), pero sus retratos son perfectamente admirables por la fuerza del colorido y el ardor de la expresión (figs. 106 y 107). Nacido en Messina, hacia 1430, debió hacer sus primeras tentativas en el taller de su padre, que fué escultor, ó al lado de algún pintor conciudadano suyo. Pero después, según algunos, es de suponer que llevaría á buen grado sus estudios en Nápoles, donde florecía una escuela de imitación flamenca. Hacia 1456, sin embargo, se le

encuentra en su patria, y hay documentos que, con suficiente frecuencia, indican que estuvo allí hasta 1474. En aquel año se traslada á Venecia y en 1476 á Milán, de donde vuelve á Messina, muriendo allí en 1479. Durante mucho tiempo la manera de Antonello revela el influjo indirecto de flamencos y catalanes; pero después, en el *Condottiero* del Louvre (fig. 106) y en la *Crucifixión* de Amberes (1475—fig. 105) se afirma personalísima y demuestra las ventajas que pronto reportó, al sumergir-



FIG. 102.—JACOBO BELLINI:
VIRGEN CON EL NIÑO.
Lovere, Pinacoteca.



FIG. 103.—JACOBO BELLINI:
VIRGEN CON EL NIÑO.
Florenzia, Uffizi.
(Fot. Alinari.)

se en el arte y en el ambiente venecianos, de los que sacó y á los que dejó beneficios patentes en sus continuadores, el primero de los cuales es Alvisio Vivarini (1447-1504).

En los retratos es en donde mejor se manifiesta la devoción de Alvisio por Antonello, pero, como no podía naturalmente circunscribirse á ellos, sirvió, junta con las iniciativas personales, para apartar con bastante prontitud al maestro de la órbita paterna y de los demás muraneses y mantenerle después fuera también de la órbita de los Bellini, los grandes dominadores del momento. La afirmación de la individualidad de Alvisio se logra hacia 1480 y es afirmación técnica y artística. Abandona además el políptico de compartimientos y las figuras aisladas en



FIG. 104.—ANTONELLO DA MESSINA:
SAN JERÓNIMO.
Londres, Galería Nacional.

preparación para el triunfo total de la pintura veneciana, fijado después por Palma el Viejo, Giorgione y Tiziano. Prueba de ello es el *Cristo resucitado* de la iglesia de San Juan en Bragora, de Venecia, el cual, aunque poco agradable en conjunto, señala, por su movimiento, por el de los soldados sorprendidos y por los rostros de éstos, un gran paso del arte puramente cuatrocentista.

Alvisio tuvo varios discípulos famosos, como Bartolomé Montagna, Marcos Basaiti, Lorenzo Lotto, Jacobo da Valenza, y sobre otros ejerció benéfico influjo; pero como ninguno de ellos permaneció totalmente extraño á los efectos de la pintura de Carpaccio ó de los Bellini, volveremos á sus obras después de haber hablado de éstos.

fondo de oro para reunir las en una escena única (fig. 108), armónicamente dispuesta ante grandiosas arquitecturas. Los elementos derivados de Antonello se pueden reconocer separadamente; pero tocante á la composición, ¿sirvió de guía á Alvisio el retablo de San Casiano? La pregunta tiene que quedar sin respuesta, y la pérdida de la celebrada obra del mesinés tendrá siempre que lamentarse como uno de los desastres mayores del arte italiano.

Sea como quiera, á los elementos constructivos del cuadro, supo Alvisio añadir también el desarrollo de las formas (figura 109), contribuyendo así por su parte á la gran obra de



FIG. 105.—ANTONELLO
DA MESSINA: EL CALVARIO.
Amberes, Musco.

Hoy se puede afirmar con certeza que Víctor Carpaccio fué alumno de Lázaro Bastiani (fig. 112), pero no se puede aún decir de quién fué alumno Bastiani, tanto por falta de noticias como por falta de pinturas de su primer período. Acaso no estuviera mucho tiempo cerca de ningún maestro y recogiera los elementos de su arte tomándolos del de Jacobo Bellini, bastante más vasto de lo que hoy parece, y del de Squarcione. Su nacimiento se puede suponer hacia 1425 y su muerte en 1512. Su vida, pues, fué larga y le permitió asistir á los tres períodos de la pintura veneciana, de los que fueron sucesivamente héroes principales Jacobo Bellini,



FIG. 106.—ANTONELLO DA MESSINA:
RETRATO DEL CONDOTIERO.
París, Louvre.



FIG. 107.—ANTONELLO DA MESSINA:
RETRATO DE POETA.
Milán, Museo Cívico.
(Fot. Alinari.)

Juan Bellini y Tiziano Vecellio. Pero si supo salir del primer período, no parece, ni con mucho, que intentase alcanzar al tercero, mientras que en el segundo se movió ágilmente, componiendo con normas menos fantásticas que Jacobo, sugiriéndoselas á sus discípulos, sin desdenar las nuevas que los mismos discípulos le indicaban, cuando eran del valor de Víctor Carpaccio, el pródigo y vivaz expositor de la vida, del ambiente y de la atmósfera veneciana (figuras 110 y 111), para quien los argumentos sagrados no fueron sino pretextos para reproducir puertos y canales, naves, campos, puentes, palacios, cámaras de reposo, estancias de estudio, salas de recepción, tra-



FIG. 108.—ALVISIO VIVARINI:
VIRGEN CON EL NIÑO Y SANTOS.
Venecia, Academia.

(Fot. Alinari.)

sala de las Escuelas de Santa Úrsula, con la historia de esta santa, en el último decenio del siglo. Este admirable cielo fué

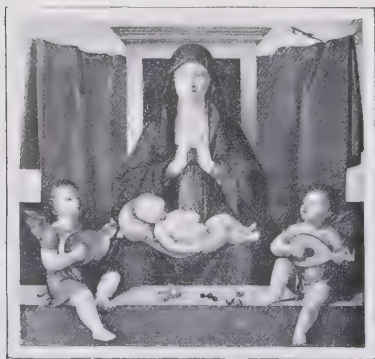


FIG. 109.—ALVISIO VIVARINI:
VIRGEN CON EL NIÑO.
Venecia, Iglesia del Redentor.

(Fot. Alinari.)

jes de ciudadanos de toda calidad, desde el rudo marinero hasta el guerrero fuerte, desde el plebeyo desaseado hasta la dama suntuosamente vestida.

Parece hoy demostrado que Víctor nació en Venecia y no en Capodistria, poco después del comedio del siglo xv, y que murió alrededor de 1525. Sus noticias y sus obras aparecen, sin embargo, más bien tarde. Se le menciona, en efecto, por primera vez en 1472, y lleva á cabo los famosos temples para la sala de las Escuelas de Santa Úrsula, con la historia de esta santa, en el último decenio del siglo. Este admirable cielo fué el primer trabajo grande de Víctor y sigue siendo el más importante. El de San Jorge degli Schiavoni no se ufana, con todo, de bellezas menores, y lo prueba suficientemente la escena de San Jorge, que afronta y mata al dragón en amplia llanura sembrada de las víctimas del bello y horrible monstruo, ante el mar, en vasto golfo ceñido de montes y edificios, escena que recuerda en su conjunto y en diversos pormenores los dibujos de Jacobo Bellini con el mismo asunto (fig. 101).

- BIBLIOGRAFÍA.—GIORGIO VASARI, *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, Florencia, 1878-1885; MARCANTONIO MICHEL, *Notizia d'opere di disegno pubbl.* da JACOPO MORELLI, *seconda edizione a cura di GUSTAVO FRIZZONI*, Bologna, 1884; FILIPPO BALDINUCCI, *Notizie di professori del disegno, con varie dissertazioni, note ed aggiunte di GIUSEPPE PIACENZA*, Turín, 1768-1814; LUIGI LANZA, *Storia pittorica dell'Italia*, Milán, 1825; GIOVANNI ROSSINI, *Storia della pittura italiana*, Pisa, 1841; A. CROWE é G. B. CAVALCASELLE, *A History of Painting in North Italy*, Londres, 1871; ADOLFO VETNURI, *Storia dell'Arte italiana*, Milán, 1901-1908; JULIUS MEYER, *Allgemeines Künstler Lexicon*, III, Leipzig, 1885; U. THIEME y F. BECKER, *Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler*, I y III, Leipzig, 1907-1908; J. BURCKHARDT, *Le Chén*, París, 1904; GIOVANNI MORELLI (LERMOLIEF), *Le opere dei Maestri italiani nelle Gallerie di Monaco, Dresda e Berlino*, Bologna, 1880; GIOVANNI MORELLI, *Della pittura italiana*, Milán, 1897; BERNARDO BERENSON, *North Italian Painters of the Renaissance*, Londres, 1907; EUGENIO MUNTZ, *L'Art de la Renaissance*, París, 1896; CARLOS WOERMANN, *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker*, Leipzig, 1905; SPRINGER-RICCI, *Manuale di Storia dell'Arte*, III, Bergamo, 1909; GUSTAVO FRIZZONI, *Le Gallerie dell'Accademia Carrara a Bergamo*, Bergamo, 1907; CORRADO RICCI, *La Pinacoteca di Brera*, Bergamo, 1907; FR. MALAGUZZI, *Catalogo della R. Pinacoteca di Brera*, Bergamo, 1908; FRANCESCO SANSOVINO, *Venetia città nobilissima et singolare*, Venecia, 1581; MARCO BOSCHINI, *Le ricche minere della pittura veneziana*, Venecia, 1674; FRANCESCO ZANOTTO, *Pinacoteca dell'Accademia Veneta delle Belle Arti*, Venecia, 1834; FRANC. ZANOTTO, *Venezia e le sue lagune*, Venecia, 1847; C. RIDOLFI, *Le ma-*



FIG. 110.—VÍCTOR CARPACCIO: SAN ESTEBAN
DISPUTA CON LOS DOCTORES DE LA LEY.
Milán, Brera.

(Fot. Alinari.)



FIG. 111.—VÍCTOR CARPACCIO:
DETALLE DEL CUADRO EL ENBAJADOR INGLÉS
ANTE EL REY MAURO.

Venecia, Galerías. (Fot. Alinari.)

raviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e del suo stato, Padua, 1835; PIETRO SELVATICO e V. LAZARI, *Guida artistica di Venezia*, Venezia, 1852; BERNARDO BERENSON, *The Venetian Painters of the Renaissance*, Londres, 1898; BERNARDO BERENSON, *Venetian painting, chiefly before Titian*, en *The Study and Criticism of Italian Art*, Londres, 1901; POMPEO MOLMENTI, *La pittura veneziana*, Florencia, 1903; POMPEO MOLMENTI, *I primi pittori veneziani*, en la *Rassegna d'Arte*, III, Milano, 1903; POMPEO MOLMENTI, *La Storia di Venezia nella vita privata*, Bergamo, 1905-1908; POMPEO MOLMENTI, *Venezia*, Bergamo, 1907; G. LUDWIG, *Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei*, en el *Jahrbuch de K. P. Kunstsammlungen*, Berlin, 1905; LIONELLO VENTURI, *Pittura veneziana*, Venecia, 1907; LAUDEDIO TESTI, *Storia della Pittura veneziana*, Bergamo, 1909; E. ZIMMERMANN,

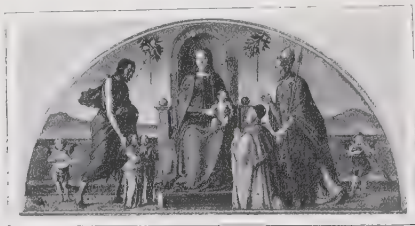


FIG. 112.—MURANO.—IGLESIA DE SANTA MARÍA Y SAN DONATO.
LÁZARO BASTIANI: VIRGOEN Y SANTOS.

(Fot. Alinari.)

Die Landschaft in der venezianischen Malerei, Leipzig, 1893; EMIL SCHAEFFER, *Die Frau in der venezianischen Malerei*, Munich, 1889; GUSTAV LUDWIG, *Venezianischer Hautratt zur Zeit der Renaissance*, Berlin, 1906; MICHELE CAFFI, *I pittori veneziani nel Milletrecento*, en el *Archivio Veneto*, XXXV, Venecia, 1888; MICHELE CAFFI, *Pittori in Venezia nel sec. XIV*, Venecia, 1888; GIUSEPPE GIGLI, *Per un quadro di Paolo da Venezia*, en la *Rassegna d'Arte*, VIII, Milán, 1908; ANDREA MOSCHETTI, *Giovanni da Bologna*, en la *Rassegna d'Arte*, III, Milán, 1903; ANDREA MOSCHETTI, *Il paradiso del Guariento nel Palazzo Ducale di Venezia*, en el *Arte*, VII, Roma, 1904; GIUSEPPE CASTALDI, *Due dipinti del comune di Santarcangelo (Jacobello di Bonomo)*, Santarcangelo, 1896; PIETRO D'O. PAOLETTI, *Un'ancona di Jacobello Bonomo*, en la *Rassegna d'Arte*, III, Milán, 1903; TULIUS VON SCHLOSSER, *Tommaso da Modena und die ältere Malerei in Treviso*, Viena, 1898; G. BERTONI, e E. P. VICINI, *Notizie su Tommaso da Modena*, en el *Arte*, VI, Roma, 1903; Modena, 1903; GIORGIO VASARI, *Le vite a cura di AD. VENTURI*, I, con le vite di Gentile da Fabriano e del Pisanello, Florencia, 1896; ARDUINO COLASANTI, *Gentile da Fabriano*, Bergamo, 1909; MICHELE CAFFI, *Giacomello del Fiore*, en el *Arch. Stor. Ital.*, Florencia, 1880; GIORGIO SINIGAGLIA, *De' Vivarini*, Bergamo, 1905; IGNAZIO RIZZI NEUMANN, *Elogio Accademico dei Vivarini*, en las *Atti della R. Accademia di Belle Arti*, Venecia, 1816; PIETRO D'O PAOLETTI, *Quiricio da Murano*, en la *Rassegna d'Arte*, I, Roma, 1901; MICHELE CAFFI, *Andrea da Murano*, del *Archivio Veneto*, Venecia, 1887; G. MONEIL RUSHFORTH, *Crivelli*, Londres, 1900; AMICO RICCI, *Memorie Storiche delle*

VENEZIA

Arti e degli artisti nella Marca d'Ancona, Macerata, 1834; GIULIO CANTALAMESSA, *Artisti veneti nelle Marche*, en la *Nuova Antologia*, Roma, 1892; CORRADO RICCI, *La pittura antica alla mostra di Macerata*, en el *Emporium*, Bergamo, 1906; POMPEO MOLMENTI, *I pittori Bellini*, en el tomo *Studi e ricerche di Storia ed Arte*, Turín, 1892; PIETRO D'OSVALDO PAOLETTI, *Raccolta di documenti inediti per servire alla storia della pittura veneziana*, I, *I Bellini*, Padua, 1894; GIULIO CANTALAMESSA, *L'arte di Jacopo Bellini*, en el *Ateneo Veneto*, XIX, Venecia, 1896; CORRADO RICCI, *Jacopo Bellini e i suoi libri di disegni*, Florencia, 1908; VÍCTOR GOLOUBEV, *Les dessins de Jacopo Bellini*, Bruselas, 1908; JORGE GRONAU, *I Bellini*, Leipzig, 1909; JORGE GRONAU, *Die Quellen der Biographie des Antonello da Messina*, Berlin, 1897; G. LA CORTE CAILLIER, *Antonello da Messina*, Messina, 1903, en la *Gazzetta di Venezia* del 11 de Julio de 1904 y en la *Gazzetta di Messina* de Marzo de 1904; LUCA BELTRAMI, *Antonello da Messina chiamato alla corte di Galeazzo M. Visconti*, en el *Arch. At. dell'Arte*, VII, Roma, 1894; PIETRO PAOLETTI, e GUST. LUDWIG, *Neue Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei — Die Mal. rfamilie Bastiani*, en el *Repertorium*, XXIII, Berlin, 1900; PIETRO PAOLETTI, *Die Gemölde und Motuithen Lazzaro Bastianis und seines Werkstatt*, en el *Repertorium*, Berlin, 1900; P. G. MOLMENTI, *Il Carpaccio e il Tiepolo*, Turín, 1885; GUST. LUDWIG e POMPEO MOLMENTI, *Vittore Carpaccio*, Milán, 1906; LAUDEDEO TESTI, *Nuovi Studi sull Carpaccio*, en el *Arch. Storico Ital.*, Florencia, 1904; OSVALDO BOHM, *L'église de St. Georges des Fischavons*, Florencia, 1904.





FIG. 113.—GENTIL BELLINI: PROCESIÓN EN LA PLAZA DE SAN MARCOS.
Venecia. Galerías.

(Fot. Alinari.)

V

VENECIA

GENTIL Y JUAN BELLINI—SUS ESCUELAS

NARRADOR prodigioso de la vida veneciana fué Gentil Bellini, lo mismo que Carpaccio, con quien puede compartir el orgullo de haber sabido dar á cada figura ó retrato un carácter ó una fisonomía enteramente propios, que la distingue de las circunstancias no sólo en el rostro, sino en el porte del cuerpo, cosa descuidada á menudo aun cuando el arte alcanzó una técnica más expedita y abundante. Nada, en efecto, puede en mayor grado deleitar al conocedor de arte que el examen atento, á más del conjunto, de cada una de las figuras en los vastos *telares* que pintó para la Escuela Grande de San Juan Evangelista. El viejo cansino, de andar un poco vacilante, aparece al lado del manco vigoroso que se mueve ágil en su atildado vestir; el hombre despreocupado y distraído, junto al devoto sincero, todo recogido en la oración; el curioso que asiste á la procesión, admirándola, contrasta con clérigos y cantores que han adquirido desenvoltura en el hábito de sus funciones. Y todas estas figu-

ras, diversas en la expresión compleja que va de los pies á los cabellos, se mueven en ámbitos amplios, entre arquitecturas grandiosas, estudiadas amorosamente bajo la luz tranquila y difusa que reproduce muy bien espacios y distancias. Su *Procesión*, ejecutada en 1496, es la obra maestra que mejor compendia las cualidades del maestro

(figura 113). Un mercader de Brescia, Jacobo de Salis, mientras asistía en Venecia á la procesión, en la plaza de San Marcos, tuvo la triste noticia de que su hijo se había caído, hiriéndose mortalmente. Arrodillóse él entonces pidiendo á San Marcos su salvación. Éste es el asunto de la obra, insigne en verdad hasta por la reproducción de trajes y edificios.

Hijo legítimo de Jacobo Bellini (Juan fué hijo natural) nació en 1429; estudió con su padre, á quien ayudó en algunas obras; en 1469 fué hecho caballero y conde palatino. Diez años después, la Señoría, á quien Mahomet II había pedido un buen retratista, envióle á Constantinopla, en donde estuvo un año; vuelto á la patria, llevó una vida de trabajo y murió rogando á su hermano Juan que concluyese la *Predicación de San Marcos*,

hoy en Brera, en Milán (figuras 114 y 115).

Juan Bellini, nacido poco después de Gentil, estudia primero con su padre, tiene luego taller con su hermano, á quien sustituye, cuando éste va á Constantinopla, en los trabajos del Palacio Ducal, que le ocupan durante varios años (ayudado por diversos alumnos) y con los que alterna el des-



FIG. 114.—GENTIL BELLINI:
DETALLE DE LA PREDICACIÓN DE SAN MARCOS.
Milán, Brera.



FIG. 115.—GENTIL BELLINI:
DETALLE DE LA PREDICACIÓN DE SAN MARCOS.
Milán, Brera.



FIG. 116.—JUAN BELLINI:
VIRGEN DE LOS ARBOLILLOS.
Venecia, Academia.

empeño de otras muchas obras hasta la muerte, que le lleva á la avanzada edad de unos ochenta y cinco años, en Noviembre de 1516.

Supo destacarse aún de la grandeza de su padre y de su hermano por la nobleza de las formas y profundidad del sentimiento (figs. 116, 117, 119 y 120). Más fuerte en verdad fué Gentil, por lo que hace al carácter de sus creaciones, pero casi siempre fué más rudo. Juan, en cambio, transfiguró con nobleza los aspectos de los hombres del pueblo, trocándolos en tipos de dignidad que habían de ser admirados é imitados por toda una generación de artistas.

Como su padre, de la pintura de argumento sagrado se complació en pasar, por vía de descanso y por necesidad de satisfacciones nuevas, á la de argumento mitológico y alegórico, de que son muestras incomparables los cinco cuadritos reunidos de las galerías de Venecia y la llamada alegoría de las *Ánimas del Purgatorio*, inspirada en un poema francés del siglo XIV y expuesta hoy en los Uffizi, en Florencia (fig. 120). De la observancia de las enseñanzas paternas pasó á la imitación de Andrés Mantegna, saliendo de ella fortificado en la ciencia de las formas y de la perspectiva; y no desdeñó, poco más tarde, los adelantos técnicos observados en las obras de Antonello de Messina; pero después,



FIG. 117.—JUAN BELLINI: PIETA.
Milán, Brera.

(Fot. Alinari.)

abandonándose en seguida á sus propias fuerzas, entregóse á la gloria de nuevas obras maestras de gracia y vigor, hermosura y sentimiento, expresado todo por medio de un colorido vivaz y cálido, preludio de los esplendores de Giorgione y de Tiziano. ¿Qué obra más de admirar que el tríptico de los Frari? Es una de esas sobrehumanas manifestaciones del genio que tienen la virtud de suscitar un sentimiento bienhechor de dulzura y felicidad. La magnificencia del color, la armonía de las decoraciones y sobre todo la idealidad dulce y pensativa de la Virgen, la belleza de los angelillos, la tranquilidad austera de los santos, completan de consuno el prodigio. Todas aquellas figuras salen de la realidad; pero es como si la virtud les hubiese dado solemnidad y la bondad las hubiera hecho hermosas y dignas del cielo (fig. 119).

De los artistas contemporáneos, algunos se atuvieron más en especial á las formas de Alvisio Vivarini ó de Bastiani, pero la mayor parte siguió á Juan Bellini para esparcirse por el Veneto y además, alrededor, por un largo campo que llegó á Cremona con Tacconi, á Parma con Cristóbal Caselli y con Felipe Mazzola, á la Romagna con Nicolás Rondinelli y con Lactancio da Rimini.

Hay que reconocer, sin embargo, que el arte de Alvisio tuvo secuaces mayores, y bastarán para probarlo los nombres de Bartolomé Montagna, Jerónimo Moeeto, Marcos Basaiti, Jacobo da Valenza, Lorenzo Lotto, etc., y entre los indirectos Juan Bautista Cima, de Conegliano, Juan Bonconsiglio, llamado el Mariscal, y Francisco Bonsignori, á los que volveremos al hablar de los Veroneses y los Vicentinos. El mayor de aquellos artistas es, como veremos, Bartolomé Montagna. Más limitado de ingenio, pero notable siempre por cierta claridad de colorido y cierta elegancia de aspectos, es Marcos Basaiti (1460?-1525?), de familia albanesa ó dalmata, cuya obra maestra, que repre-



FIG. 118. — MARCOS BASAITI:
LOS HIJOS DE ZEBEDEO.
Venecia, Academia. (Fot. Alinari.)

senta á *Los hijos de Zebedeo* (fig. 118), está en las Galerías de Venecia. Cualidades afines á las de Basaiti muestra Jerónimo Moceto, que vivió entre 1450 y 1520, pero como artista es frío, aunque notoriamente superior á Jacobo da Valenza—que trabajó mucho en Serravalle di Vittorio—constreñido por su escaso ingenio á la repetición esquemática de escasas fórmulas.

Más adelante hablaremos de Lorenzo Lotto, derivado también de Alvisio Vivarini, que pudo lanzarse con fuerzas adecuadas al arte de los

quinientistas, entre los que le encontraremos.

Juan Bautista Cima da Conegliano no tiene su origen directo en Alvisio, pero se resiente de su influjo á través de la obra de Bartolomé Montagna, su verdadero maestro. Nació en Conegliano en 1459, y permaneció en su pueblo natal hasta cerca de los treinta años, pasando después á Vicenza. Se estableció en Venecia por los años de 1492 y trabajó allí durante más de veinte años. Volvió por fin, en 1516, á su

patria, donde murió al año siguiente. A la consideración del arte de Alvisio y de Montagna, él, como por otra parte todos sus *vecinos*, agrega una admiración evidente por la manera de Juan Bellini. Con todo, logra conservar un tipo personal bien definido. Sus figuras son dignas, su colorido claro, abundante y su ejecución de una finura ideal (figs. 121 y 123); no siempre consigue, sin embargo, hacer hermosas sus figuras, sobre todo las femeninas. En lo que se muestra más notable es en el paisaje y en los fondos arquitectónicos: deliciosamente amenos en los primeros, cuidados y bien dibujados los segundos, en los que reproduce escrupulosamente la variedad de los mármoles, como se puede ver sobre todo en la *Presentación de la Virgen al templo*, conservada en Dresde, la cual, tanto en el conjunto como



FIG. 119.—JUAN BELLINI: VIRGEN Y SANTOS.
Venecia, Iglesia dei Frari.

(Fot. Alinari.)



FIG. 120. — JUAN BELINI: ÁNIMAS DEL PURGATORIO. — Florencia, Galería de los Uffizi. (Fot. Alinari.)



FIG. 121.—CIMA DA CONEGLIANO:
SAN PEDRO Y SANTOS.

Milán, Brera.

(Fot. Alinari.)

en los detalles, prepara la famosa de Tiziano. Y no hemos de omitir en este lugar que de él parece arrancar, en sus primeros pasos, de Sebastián del Piombo. Pero si fué así, hay que añadir que bien pronto se lanzó, primero, detrás de las fascinadoras formas de Giorgione (figura 136), y después, en pos de las poderosas de Miguel Angel.

Juan Mansueti (1470?-1530—figura 122), Jerónimo di Santacroce († 1556), Benedicto Rusconi ó Diana (fig. 124), que vivió hasta 1525 y de quien hay noticias desde 1482, y Jacobo Bello pertenecen en cambio, lo mismo que Carpaccio, á la escuela de Bastiani. Diana hasta trabaja con él, y en un concurso, á propósito de un gonfalon, se le prefiere á Carpaccio.

Pero el maestro, superior á todos, quizá por la fascinación ejercida sobre un millar de alumnos y por la amplia extensión de su influjo, fué Juan Bellini. Hemos advertido muchas veces que no se escaparon de ella diversos pintores formados en escuelas distintas; calcúlese, por consiguiente, cuál debía ser el número de escolares y secuaces suyos y cuánto había de durar el *sentimiento* de su arte, que se deja entrever hasta bien tarde en las obras de maestros próximos á Venecia y alejados de ella, conocidos y desconocidos, influídos tal vez de segunda y aun de tercera mano. Su escuela ejerce tal dominio que dura medio siglo y se enorgu-



FIG. 122.—JUAN MANSUETI: EL MILAGRO
DE LA CRUZ.

Venecia, Academia.

(Fot. Alinari.)



llece de discípulos fieles hasta cuando en casi toda Italia triunfaban formas de una amplitud y de un vigor enteramente nuevos. Hemos de recordar, entre los más antiguos, á Francisco Taccóni, cremonés, que pintaba ya en 1464 (figura 126); á Nicolás Rondinelli, á Felipe Mazzola († 1505), á Pasqualino, veneciano († 1504), á Lactancio da Rimini (fig. 127), á Marcos Marziale (figura 128), activos aún en el primer decenio del siglo xvi; á Antonio

de Tisolo (tr. en 1512), á Antonio da Solario, llamado el Zingaro (tr. en 1480-1510), que pasó de Venecia á las Marcas y á Nápoles; á Jacobo de' Barbari (1470-1515—fig. 129), al trevisano

Pedro María Pennacchi (1464-1515), atento también á las formas de Carpaccio (figura 125); á Marcos, hijo de Juan Bellini, á Cristóbal Caselli de' Temperelli († 1521—figura 131), que florecieron y vivieron antes de 1521; y después á una segunda falange que va con su obra más allá de aquel año y cuenta á Marcos Belli († 1523), Andrés Previtali (1525—figura 134), Roque Marconi († 1529), algo más am-



FIG. 123.—G. B. CIMA DA CONEGLIANO:
SAN RAFAEL CON EL HIJO DE TOBÍAS Y SANTOS.
Venecia, Academia.

(Fot. Alinari.)



FIG. 124.—BENEDICTO DIANA:
VIRGEN CON EL NIÑO Y SANTOS.
Venecia, Academia.

(Fot. Alinari.)



FIG. 125. — PEDRO MARÍA
PENNACCHI: ANGEL.
Venecia, Academia.



FIG. 126. — FRANCISCO TACCONI:
VIRGEN CON EL NIÑO.
Londres, Galería Nacional.

plio por sus últimos años; Víctor Belliniano († 1529), Pedro Ingannati († 1540?), Vicente da Treviso († 1540?) y Vicente Catena († 1531) admirable en su *Santa Cristina*, llena de dulzura y de poesía (fig. 130); Pelegrin de San Daniele (1467-1547) y á Francisco Bissolo (figura 137) y Bartolomé Veneto, que vivieron hasta después de mediado el siglo. Entre los más fieles al maestro encontramos á Rondinelli (figura 133) y á Bissolo, que le siguen hasta en los tipos, caso curioso en el segundo, cuya larga supervivencia († 1554) le permitió ver alcanzar al arte



FIG. 127. — LACTANCIO DA RIMINI:
SANTOS.—Mezzoldo, cerca de Bergamo.
(Fot. Taramelli.)

formas enteramente barrocas. Bartolomé Veneto sobresalió en los retratos, como lo prueban los de la Galería Nacional de Roma, los de las Colecciones Melzi d'Eril (fig. 135) y Crespi en Milán, los de la Galería de Cambridge y los de la Galería Nacional de Londres. Marcos Marziale no guardó fidelidad á Bellini y recogió también impresiones de otras maneras, aún lejanas, sobre todo de la de Durero; Durero

y Bellini tuvieron igualmente diverso influjo sobre el arte de Jacobo de' Barbari. Y, por fin, Vicente Catena, Roque Marconi (figura 132), Andrés Previtali y más que éstos Pelegrin de San Daniele no cerraron el oído á la voz animadora de Giorgione, el discípulo más grande entre todos los de Juan Bellini.



FIG. 128.—MARCOS MARZIALE:
LA CENA EN EMMAUS.
Venecia, Academia. (Fot. Alinari.)

BIBLIOGRAFÍA.—GIORGIO VASARI, *Vite*; MICHEL, *Notizie d'opere di disegno*; BALDINUCCI, *Notizie di professori del disegno*; LANZI, *Storia pittorica*;

ROSINI, *Storia della pittura ital.*; A. CROWE y G. P. CAVALLCASELLE, *A History of Painting in North Italy*; MEYER, *Allgemeines Künstler-Lexicon*; U. THIENE y F. BECKER, *Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler*; I. BURCKHARDT, *Le Cicerone*, París, 1904; MORELLI, *Le opere dei Maestri italiani y Della pittura italiana*; BERENSON, *North Italian Painters of the Renaissance*; MÜNTZ, *L'Art de la Renaissance*; WOERMANN, *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker*; SPRINGER-RICCI, *Manuale di Storia dell'Arte*; FRIZZONI, *Le Gallerie dell'Accademia Carrara di Bergamo*;



FIG. 129.—JACOBO DE' BARBARI: VIRGEN
CON EL NIÑO Y SANTOS.
Berlín, Galería. (Fot. Hanfstaengl.)



FIG. 130.—VICENTE CATENA:
SANTA CRISTINA.—*Venecia, Iglesia
de Santa Maria Mater Domini.*

(Fot. Alinari.)

RICCI, *La Pinacoteca di Brera*; FR. MALLAGUZZI, *Catalogo della Regia Pinacoteca di Brera*; SANSOVINO, *Venetia*; MOSCHINI, *Le ricche minere*, etc.; LANOTTO, *Pinacoteca dell'Accademia y Venezia e le sue lagune*; RIDOLFI, *Le meraviglie dell'Arte*; SELVATICO y LAZARI, *Guida artistica di Venezia*; BERENSON, *The Venetian Painters y Venetian Painting, chiefly before Titian*; MOLMENTI, *La pittura veneziana, I primi pittori veneziani, La Storia di Venezia*, etc., *Venezia*; LUDWIG, *Archivalische Beiträge zur geschichte der venezianischen Malerei*; LION. VENTURI, *Pittura veneziana*; ZIMMERMANN, *Die Landschaft in der venezianischen Malerei*; LUDWIG, *Venezianischen Hausratz zur zeit der Renaissance*. Op. cit.; P. PAOLETTI y LUDWIG, *Neue archivalische Beiträge zur Geschichte der venetianischen Malerei en Regert f. Kunstw.*, 1900, 173; GIORGIO BERNARDINI, *Le Gallerie dei quadri di Rovigo, Treviso, Udine*,



FIG. 131.—CRISTÓBAL CASELLI,
LLAMADO DE' TEMPERELLI:
VIRGEN, ÁNGELES Y SANTOS.
Parma, Galeria. (Fot. Anderson.)



FIG. 132.—ROQUE MARCONI:
JESÚS ENTRE LOS APÓSTOLES PEDRO
Y ANDRÉS.
Venecia, Iglesia de Santos Juan y Pablo.
(Fot. Alinari.)



FIG. 133.—NICOLÁS RONDINELLI:
EL MILAGRO DE GALA PLACIDIA.
Milán, Brera.



FIG. 134.—ANDRÉS PREVITALI:
RETABLO CON LA VIRGEN, SU HIJO Y SANTOS.
Bergamo, Iglesia del Espíritu Santo.
(Fot. Alinari.)

Roma, 1905; PIETRO D'O. PAOLETTI, *Catálogo delle RR. Gallerie di Venezia*, Venecia, 1903; MOLMENTI, *I pittori Bellini*, cit; PAOLETTI, *I Bellini*, cit; GRONAU, *I Bellini*, cit; L. THUASNE, *Gentile Bellini et Sultan Mohamed II*,

Paris, 1888; CARLO RIDOLEI, *Vita di Giovanni Bellini*, Venecia, 1831; ROGER E. FRY, *Giovanni Bellini*, Londres, 1899; A. LUZIO, *Disegni topografici e pitture dei Bellini*, en el *Archivio storico dell'Arte*, 1888, 276; B. BERENSON, *The Study and criticism of italian art*, 1901; GUSTAVO LUDWIG, en *Italianische Forschungen herausgegeben von Kunsthistorischen Institut in Florenz*, Berlin, 1906, 221; GUSTAVO LUDWIG, *Giovanni Bellini's sogenannte Madonna am See in den Uffizien, eine religiöse allegorie*, en el *Jahrbuch d. k. Pr. Kunstsammlungen*, Berlin, 1902; M. DE MASLATRIE y E. GALICHON, *Jacopo, Gentile et Giovanni Bellini*, *documents inédits*, en la *Gazette des Beaux Arts*, I. XX, 281; M. DE MASLATRIE, *Testament de Gentile Bellini*, en la *Gaz. d. Beaux Arts*, I. XXI, 286; S. COLVIN *Gentile Bellinis Skizze für ein Gemälde im Dogenpalast zu Venedig*, en el *Jahrbuch der Königl. Preuss. Kunstsamml.*, XIII, 23; H. VON



FIG. 135.—BARTOLOMÉ VENETO:
LA HIJA DEL ORÍFICE.
Milán, Casa Melzi d'Eril.



FIG. 136.—SEBASTIÁN DEL PIOMBO:
SAN CRISÓSTOMO Y SANTOS.
Venecia, Iglesia de San Crisóstomo.
(Fot. Alinari.)

nell'atrio del Platano in S. Severino, en la *Napoli Nobilissima*, V y VI, Nápoles, 1896-1897; BENEDETTO CROCE, *Antonio da Solario autore degli affreschi nell'atrio di S. Severino*, en la *Napoli Nobilissima*, VI, Nápoles, 1897; ETTORE MODIGLIANI, *Antonio da Solario Veneto detto lo Zingaro*, en el *Bolletino d'Arte*, Roma, 1907, y para el resto de la bibliografía acerca de Solario; AD. VENTURI, *Bartolomeo Veneto*, en el *Arte*, Roma, 1899, y en la *Galleria Crespi*; E. GALICHON, *Jacopo de' Barbari*, en la *Gazette des Beaux Arts*, I, XI, 311; CARLO EPHRUSSI, *Notes biographiques sur Jacopo de' Barbari*, París, 1876; CARLO EPHRUSSI, *Jacopo de' Barbari, Notes et documents nouveaux*, en la *Gaz. d. Beaux Arts*, 2, XIII, 363; E. GALICHON, *Quelques notes nouvelles sur J. de' Barbari*, en la *Gaz. des Beaux Arts*, 2, VIII, 223; HANDCKE, *Dürer's Beziehungen zu J. de Barbari*, Pollaiuolo und Bellini, en el *Jahrb. d. Königl. Preuss. Kunstsamm.*, XIX, 161; L. CUST, *Jacopo de' Barbari und Lucas Cranach d. J.*, en el *Jahrbuch d. Königlich Preuss. Kunstsamm.*, XIII, 142; G. FOGOLARI, *Le portelle dell'organo di S. Maria dei Miracoli a Venezia*, en el *Bolletino d'Arte del Ministero della P. Istruzione*, Abril-Mayo, 1908; JUSTI, *Jacopo d' Barbari und Albrecht Durer*, en el *Repert. f. Kunstw.*, 1898.

TSCHUDI, *Die Pietà des Giovanni Bellini im Berliner Museum*, en el *Jahrb. d. Königl. Preuss. Kunstsamm.*, XII, 219; LUDWIG y BODE, *Die Altarbilder der Kirche S. Michele di Murano und das Auferstehungsbild des Giovanni Bellini*, en el *Jahrb. d. Königl. Preuss. Kunstsamm.*, 1903, 131; O. OCCIONI, *Marco Basaiti, Venecia*, 1868; G. GRONAU, *Ueber Basaiti und Pseudo Basaiti*, en *Sitzungsbericht VI*, 1900, der *Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft*; E. GALICHON, *Girolamo Mocetto peintre et graveur, vénitien*, París, 1859; V. BOTTEON y ALIPRANDI, *G. B. Cima*, Conegliano, 1803; RUDOLF BURCKHARDT, *Cima da Conegliano*, Leipzig, 1905; CORRADO RICCI, *Niccolo Rondinelli*, en la *Galleria di Ravenna*, Ravenna, 1898; CORRADO RICCI, *Filippo Mazzola e Cristoforo Caselli*, en la *R. Galleria di Parma*, Parma, 1896; CORRADO RICCI, *Filippo Mazzoli*, en la *Napoli Nobilissima*, VII, Nápoles, 1888; ANDREA MOSCHETTI, *Il maestro di Filippo Mazzola*, Padua, 1908; G. A. MOSCHINI, *Memorie della Vita d'Antonio Solario detto Zingaro*, Venecia, 1828; F. N. FARAGLIA, *I dipinti a fresco*



FIG. 137.—FRANCISCO BISSOLO: LA VIRGEN
PRESENTANDO SU HIJO Á SIMEÓN.—Venecia, Academia.



FIG. 138.—PABLO VERONÉS: EL BANQUETE EN CASA DE LEVI.
Venecia, Academia.

(Fot. Alinari.)

VI

VENECIA

LA PINTURA EN EL SIGLO XVI.—DE GIORGIONE

Á JACOBO TINTORETTO

La biografía, la obra y la personalidad artística de Giorgione no están aún definitivamente establecidas, pero ni con mucho son tan inciertas que justifiquen la frase retórica de que *es poco menos que un mito*.

Se sabe que nació en Castelfranco, tal vez hacia 1478, y que murió de la peste en Venecia, en 1510; se conocen obras indiscutiblemente suyas, como la «pala» de Castelfranco, la *Prueba del fuego*, de Florencia, los *Tres filósofos*, de Viena y la *Tempestad* de Casa Giovanelli (fig. 139); se conservan documentos acerca de otras pinturas; se le ve desprenderse del arte de Juan Bellini y engendrar el de Tiziano. Para otros pintores nos contentaríamos con esto, pero Giorgione interesa demasiado á nuestra curiosidad por su grandeza, y ello explica la frase á que nos hemos referido. Es, por otro lado, comparable á Masaccio: también le bastó una existencia breve y una breve serie de obras para cambiar de improviso la dirección de la pintura.

Como otros artistas de su tiempo, gusta de la vida alegre y del ruido. «Aunque naciera de estirpe humildísima, fué siempre señorial y de buenas costumbres durante toda su vida. Se educó en Venecia y deleitóse continuamente en cosas de amor, y agradábale el son del laúd á tal extremo que tocaba y cantaba en su tiempo tan divinamente que con frecuencia se le requería para diversas músicas y reuniones de personas nobles.» Así dice Vasari, que con sencillez, precisión y elegancia

prosigue: «Dióle tan benigno ánimo la naturaleza, que en el colorido al óleo y al fresco hizo algunas vivezas y otras cosas mórbidas y unidas y esfumadas de tal suerte en los oscuros, que fué causa de que muchos, á la sazón excelentes, le confesasen nacido para infundir el espíritu en las figuras y para imitar la frescura de la carne viva más que ningún otro que pintase, no ya en Venecia, sino en todas partes».

A las cualidades técnicas—ardor de colorido y magia de tonos—y al sentimiento exquisito de la belleza supo añadir una prodigiosa versatilidad que le permitió tratar con éxito y



FIG. 139.—GIORGIONE: LA TEMPESTAD.
Venecia, Galería Giovanelli.

(Fot. Alinari.)

novedad iguales el retrato y el paisaje, el cuadro sagrado y el mitológico ó alegórico, el cuadro de género y el histórico: ennobleciéndolo todo con un aura excelsa de poesía que constituye la prez mayor de sus obras, y procura al mismo tiempo un placer verdadero al espíritu y á los ojos.

La composición del cuadro de Castelfranco (fig. 140) es aún sencilla; pero ya las figuras son más grandiosas y el paisaje logra una parte importante, no sólo en el espacio, sino también en el sentimiento. La Virgen sentada en el trono, tan alta, con el cielo por fondo, es una de las criaturas más bellas del arte italiano, en cuanto á *serenidad*, en cuanto á dulzura y en cuanto á línea.



FIG. 140. —GIORGIONE: VIRGEN CON' EL NIÑO Y SANTOS.

Cas'el franco Veneto, Iglesia Parroquial.

(Fot. Alinari.)



FIG. 141.—PALMA EL VIEJO: EL REDENTOR,
ENTRE LOS APÓSTOLES, BENDICE Á LA CANANEA.
Venecia, Academia.

(Fot. Alinari.)

A la renovación de la pintura veneciana, y á su triunfo alcanzado en un camino al lado del cual ningún otro es más amplio, además de Giorgione contribuyeron pronto otros dos grandes artistas: Jacobo Palma el Viejo y Tiziano Vecellio, venidos como aquél de «tierra firme»

y como él magníficos paisajistas, que se complacían en pintar al aire libre, viendo objetos y cuerpos envueltos por el aire y la luz.

Jacobo Negretti (nacido en Serinalta en el Bergamasco, hacia 1480, y llamado por lo general *Palma el Viejo* para diferenciarle de su sobrino de igual nombre) no tuvo el ingenio de Giorgione, aunque fué pintor de una luminosidad y de una grandiosidad de formas verdaderamente admirables (fig. 141). También se deriva de Juan Bellini, pero pronto se abandona á composiciones menos regulares, de variadísimos argumentos y de colorido vigoroso y ardiente. Entre sus obras, esparcidas por media Europa, la más famosa y típica sigue siendo la Santa Bárbara (figura 142), conservada en la iglesia de Santa María Formosa, en Venecia. Alcánzase en ella la belleza femenil veneciana. Por las carnes doradas por el sol, por la voluptuosidad de los ojos aterciopelados y la sana robustez, llegará á ser el tipo predilecto de la pintura veneciana, mostrando desde el principio la salud necesaria para vivir en el arte durante varios siglos.

No parece, en efecto, una santa, sino una criatura espléndida, crecida entre los esplendores de Venecia, desconsolada de amar y de ser amada.

Ningún arte puede efectivamente ufanarse de mayor opulencia de tipos florecientes, de mayor magnificencia de colorido, vestiduras y ornamentos, que el arte veneciano.

Pero la majestuosa ciudad del mar, con el fausto y la riqueza

de sus palacios, iglesias y decoraciones, da fe de lo que llegó á ser en los días gloriosos en que los navíos torrabán de Oriente cargados de tesoros. De las naves empavesadas y victoriosas descargábanse en la ribera degli Schiavoni ó en la Piazzetta, atestadas de pueblo fuerte, ingenioso y vivaz, objetos de arte traídos de Siria y de Grecia, y paños persas y sedas turcas y gemas y mármoles de las cuevas asiáticas y perfumes y frutos y, encadenadas, las mismas fieras de los bosques tropicales.

Y todo vibraba alrededor, en los clamores festivos del que esperaba y del que volvía, en el resonar de campanas y trompetas de la Señoría; y resplandecía todo al sol reflejado en el movable espejo de las aguas, en el candor marmóreo de los palacios, en el oro de los mosaicos de San Marcos.

Tal grandiosidad y tan alegre fulgor entrábanse por las almas de sus artistas y, pasados por aquel tamiz ideal, volvían á resplandecer en edificios, mármoles y cuadros.

Las floridas mujeres rubias daban á los pintores el espectáculo de una soberana belleza y de un lujo maravilloso, y los artistas, en pago, las eternizaban para la admiración figurándolas en sus obras inmortales.

Entre las muchedumbres dispersas por plazas y canales andaban sucesivamente los Bellini, Antonello da Messina, Bastiani, Carpaccio, Mansueti, los Vivarini, Crivelli, Juan Bautista Cima; después Jacobo Palma, Giorgione, Lorenzo Lotto, Sebastián del Piombo, conquistado ya por las formas nuevas; Tiziano, Tintoretto, Paris Bordone, Bonifacio, Pablo Veronés y otros ciento. De tal manera su corazón, su mente se avaloraba en el campo de la vida. Las relaciones estéticas se fundían para crear un tipo de arte por la virtud de todos: del caballero con atildadas vestiduras sobre las formas del cuerpo á los senadores austeros envueltos en las amplias togas encendidas; de las damas suntuosas, para cuyo lujo se derruían patrimonios, á las mujeres de la plebe, fijas en el traje tradicional. Y mezclábanse con ellos los moros comprados en Africa y las esclavas circasianas de las que cada



FIG. 112.—PALMA EL VIEJO:
SANTA BÁRBARA.
*Venecia, Iglesia de Santa
Maria Formosa.*
(Fot. Alinari.)

señora anhelaba ufanarse, los turcos de amplio turbante y los persas de altos sombreros, que venían á comerciar con sus telas, y los africanos que vendían drogas y animales exóticos, y los flamencos y los húngaros que allí acudían tocando y cantando las rapsodias de su país.

Todo lo que, narrado por la desatada fantasía de un poeta ó en las fábulas de las *Noches* orientales, hubiera parecido una sorprendente é inverosímil imaginación, supo realizarlo aquel pueblo de marineros y soldados.

Y la ciudad surgió de las ondas, y creció solícita, y se adornó



FIG. 143.—GIORGIONE Ó TIZIANO:
EL CONCIERTO.

Florenxia, Galería Pitti.

(Fot. Alinari.)

lisonjera y vivió gloriosa; y aun hoy (cansada y silenciosa, tal como está), para el que sabe mirar, pensar y amar, produce el estremecimiento delicioso de una pasión. Y si aún hoy los ojos sedientos de belleza, de luz, de color, nada tienen que desear, pensad cómo debió aparecerse á los Bellini, á Tiziano, á Pablo, cuando ante ellos se desarrollaban los mayores acontecimientos y las fiestas de la República, se apretaban turbas diversas y ani-

macladas, se acumulaban los tesoros de la tierra. Entonces aquellos grandes artistas recogían las impresiones con una actividad constante y de ordinario inconsciente, y en la amplitud de las obras traducían el vivir de su tiempo, historiadores potentes de un mundo fatalmente desaparecido en la molición y en la inconsciencia.

El más cumplido de todos ellos fué Tiziano, artista que resumió, puede decirse, las múltiples facultades pictóricas de la escuela veneciana y se hizo intérprete de una mayor suma de sentimientos, hasta el punto de ser llamado «confidente universal de la naturaleza». Nacido entre 1477 y 1480 en Pieve di Cadore, muerto el 26 de Agosto de 1576, vivió, pues, poco menos

VENECIA

de cien años, trabajando casi siempre. El sentido de lo verdadero y de lo bello, el amor de su arte y la facilidad extraordinaria de la ejecución, hacen de él uno de los más prodigiosos artistas del mundo.

Se ha dicho muy bien que, mientras resume á Juan Bellini, Giorgione y Palma, prepara á Tintoretto, Pablo y Tiepolo. Alcanza, por lo tanto, las fuerzas del trabajo de un medio siglo anterior á él y hace llegar su influencia hasta las últimas horas del arte veneciano. Maravilloso en los cuadros de argumento sacro, como en los de asunto pagano, innovador en el paisaje,



FIG. 144.—TIZIANO: AMOR SAGRADO Y AMOR PROFANO.
Roma, Galería Borghese.

como insuperable en el retrato (fig. 146), á todo sabe darle novedad y un carácter personal en absoluto. El rasgo superior de Tiziano consiste en dar á los seres y las cosas una armonía, un encanto divino. Lo que en la realidad es sólo fragmentario, desprendido, circunscrito, él lo reúne, lo completa, dándole la felicidad de la perfección. Esta es, sin duda, la necesidad del arte, pero nadie la ha entendido con tanta calma y seguridad, es decir, con un procedimiento más amplio y más espontáneo. Su espíritu es simplificador por excelencia. Sabe reducirlo todo á una sencillez esquemática que asombra. Por lo mismo, nada es difícil para él: la visión pagana y la celeste, la belleza ideal y la realidad más robusta y típica; y lo acerca todo, creando contrastes vigorosos armonizados por la potencia fascinadora del arte.

En el colorido, después de haber pintado á grandes masas de color contrapuestas, afronta un método más vigoroso, super-



FIG. 145.—TIZIANO: ASUNCIÓN
DE LA VIRGEN.
Venecia, Academia.
(Fot. Alinari.)

poniendo los colores y fundiéndolos sobre el lienzo, á *toques, golpes, rasgos* de pincel y, frecuentemente, como refiere Palma el Mozo, con los dedos.

En su primer período procede Tiziano en conformidad de propósitos con Giorgione. Lo prueba el hecho de que, respecto de algunas pinturas, se pronuncia, dudando, ya el nombre del uno, ya el del otro, sin que haya cesado la discusión referente al famoso *Concierto* de la Galería Pitti (fig. 143), el cual, aun siendo un «cuadro de género», por su profundidad ó, mejor dicho, por su intensidad de sentimiento, se eleva á una altura *lírica*. El hombre sentado al clavicordio mueve los dedos sobre las teclas, arrancando á las cuerdas las notas y armonías que suenan de su alma. Está absorto, vaga con la música por los espacios infinitos, cuando se le acerca el músico de la viola para advertirle que es hora de

que toquen juntos. Siente distraer al otro de las dulzuras que le absorben, y casi titubeando le pone la mano en el hombro. El se vuelve con movimiento inconsciente y le mira con ojos fúlgidos, pero su pensamiento parece que sigue aún las armonías que fluyen del instrumento.

Pertenecen al período de semejanza con Giorgione, entre muchos cuadros, *el Amor sagrado y el Amor profano*, de la Galería Borghese (fig. 144) y el *Jacobo Pesaro prestando homenaje á San Pedro*, de la Galería de Amberes; pero baste por ahora indicar que con la gigantesca *Asunción* (fig. 145) pintada por él á la edad de unos cuarenta años para la iglesia dei Frari, con novedades de composición y de ejecución, se inicia en su arte un período nuevo. Los apóstoles que aparecen en la parte inferior se destacan del cuadro por la sola fuerza del colorido, al paso que la media guirnalda de ángeles se aleja á un segundo término merced á una tinta vaporosa, de una perspectiva cromática. Ya no estamos, en cuanto al sentimiento, en la compuesta y concorde contemplación de las glorias anteriores:

aquí todo es vida varia, del que se admira, del que clama, del que habla, del que indica ó canta ó toca ó ruega. El cuadro, al principio, no agradó á los frailes ni á buena parte de los fieles. Lo dice Ludovico Dolce y se comprende, puesto que representaba una separación de las formas tradicionales harto violenta é inesperada.

A Tiziano le estaba reservado, en efecto, cuanto corresponde siempre á los innovadores. Las multitudes se resisten á reconocer ó confesar que no comprenden una cosa que se eleva sobre lo ordinario. Protestan contra los que no se quedan á su nivel intelectual, dispuestas sólo á exaltarlos cuando el pensamiento haya logrado fatigosamente imponerse á la repugnancia general hacia las formas nuevas. Sea como quiera, hemos de saludar en Tiziano á uno de esos genios triunfadores del arte italiano que imprimieron huella imborrable en cuantos caminos se aventuraron.

Con él asume, en efecto, el arte de Venecia su carácter definitivo. A continuación mostrarán notas sueltas y personales Tintoretto, Pablo Veronés y otros varios, sucesivamente, hasta Tiépolo; pero las formas, las composiciones, la técnica, el método saldrán de él, así como el teatro lírico italiano, afirmado por Joaquín Rossini, ha seguido siendo substancialmente tal como él lo entendió, aun á través de las formas que le dieron Vicente Bellini, Cayetano Donizetti y José Verdi.

Discípulos ó secuaces muy próximos del viejo Palma fueron Bonifacio Veronés, Cariani y Lotto.

Bonifacio dei Pitati nació en Verona en 1487 y no tenía más que diez y ocho años cuando se trasladó á Venecia. Allí se casó con la sobrina de Antonio Palma, su colaborador en algunas pinturas, nacido en Serinalta hacia 1514 y muerto después de 1575 en Venecia, donde trabajó por mucho tiempo en unión de un tal Bautista di



FIG. 146.—TIZIANO:
RETRATO DE UN PERSONAJE DESCONOCIDO.
Florenzia, Galería Pitti.

(Fot. Alinari.)



FIG. 147.—BONIFACIO VERONÉS: MOISÉS
SALVADO DE LAS AGUAS.
Milán, Brera. (Fot. Alinari.)

Giacomo, produciendo obras mediocres coleccionadas por largo tiempo, con otras de Polidoro da Lanzano, de Dominico Biondo y de Marco Antonio di Bonifacio, bajo los nombres mal definidos de «Bonifacio II» y «Bonifacio III».

creados por fantasía ó error, y convertidos luego, por decirlo así, en simbólicos ó destinados á sintetizar toda una producción que arranca del arte de Bonifacio dei Pitati.

Volviendo á éste, hay que reconocer en él á un abundante y férvido compositor y á uno de los más alegres y brillantes *coloristas* de la gloriosa escuela y *cronista* insuperable de la vida veneciana que supo expresar valiéndose, como pretexto, de argumentos tomados de episodios bíblicos. En el *Moisés salvado de las aguas*, de Brera (fig. 147), reproduce una regocijada partida campestre septembrina de damas, caballeros, cantores, pajes y bufones; con la *Parábola del rico Epulón* (fig. 148) nos introduce en la quinta de un patricio véneto fastuoso y ocioso, entre cortesanas y músicos.

Juan Busi, llamado Cariani, natural de Fuipiano, en el Bergamasco (1480?-1550?) es menos distinguido y menos festivo, aunque emplee de preferencia alegres tintas rosáceas (figura 149). Ayudó á Palma en diversas *fatigas*, y hasta terminó su *Adoración de los Magos*, hoy



FIG. 148.—BONIFACIO VERONÉS:
EL RICO EPULÓN.
Venecia, Academia. (Fot. Alinari.)



en Brera, y en el retrato (fig. 152) alcanzó un carácter señorial que no tuvo en los asuntos sacros.

Superior á él fué su coetáneo Lorenzo Lotto, nacido en Venecia (1480?-1556) y no, como se ha pretendido durante mucho tiempo, en Bergamo ó en Treviso. Siguió primeramente á Alvisio Vivarini, mas pronto amplificó su manera, en contacto con la actividad de Giorgione y de Palma el Viejo, conservando



FIG. 149.—JUAN CARIANI: INVENCIÓN DE LA SANTA CRUZ.

Bergamo, Acad. Carrara.

(Fot. Alinari.)



FIG. 150.—LORENZO LOTTO:

VIRGEN Y SANTOS.

Bergamo, Iglesia de San Bernardo.

(Fot. Alinari.)

una preciosa individualidad, fundada en una vibrante agudeza de colorido enteramente suya, ó cuando más, por mera casualidad, comparable á la de Correggio; tiene un modo siempre feliz de colocar las figuras sobre líneas oblicuas y una intensidad de expresión afortunada siempre y digna de su alma apacible, buena y devota. Hay frescos suyos en Trescore Balneario, en el Oratorio de los condes Suardi y en los costados del monumento Onigo en San Nicolás de Treviso; sus cuadros se ven por toda Europa, pero especialmente en Bergamo (figura 150) y en las Marcas, donde vivió por mucho tiempo y donde murió (en Loreto) en 1556. Dado á la oración, amante de la so-



FIG. 151.—LORENZO LOTTO:
RETRATO DE UN CABALLERO.
Milán, Brera.—(Fot. Alinari.)

ledad del claustro, no dejó más que cuadros sagrados impregnados de melancolía ascética ó retratos llenos de dulzura doméstica ó maravillosos de severidad como el obispo Bernardo de' Rossi, en el Museo de Nápoles, y el hombre *de la barba roja* (fig. 151), de Brera, pinturas enteramente de primer orden. Nunca ejecutó obras que reflejasen la vida disipada ó alegre ó lujosa de sus conciudadanas, así que bien puede decirse que aun en esto permaneció solitario.

Quien las hizo fué Paris Bordón, de Treviso (1500-1571), pintor abundante y desigual, dado á la escuela de Tiziano,

pero atraído mayormente por el arte de Giorgione y de Palma.

Trató con brillante versatilidad cien asuntos diversos, si bien sin profundizar mucho, pagándose de efectos exteriores.

Su colorido es fuerte—alguna vez chillón; su dibujo valiente—alguna vez incorrecto. Gustó de poner en los ropajes pliegues muy encrespados, hasta degenerar en amaneramiento. Á pesar de todo, tuvo vislumbres de gran artista en algunos retratos, y, sobre todo, en el lienzo de las Galerías de Venecia (figura 154) (que es su obra maestra y uno de



FIG. 152.—JUAN CARIANI:
RETRATO DE JUAN BENEDICTO DE CARAVAGGIO.
Bergamo, Acad. Carrara.—(Fot. Alinari.)

los cuadros más interesantes del arte veneciano), que representa al gondolero entregando al Dux el anillo que recibiera de San Marcos cuando se le apareció por la noche haciéndose llevar por él, juntamente con otros dos santos, al mar, contra una nave llena de demonios amenazadores. Como se ve, el cuadro tiene además el mérito singularísimo de un argumento nuevo. La abundancia y diversidad de aspectos de los personajes, el esplendor de ropas y arquitecturas para nada distraen la atención de las dos figuras centrales, en las que está concentrado el episodio. La luz



FIG. 153.—PORDENONE:
ADORACIÓN DE LOS MAGOS.—*Piacenza,
Santa Maria di Campagna. (Fot. Minari*

y el colorido, sin embargo, tienen aquí algo del modo tizianesco.

Paris Bordon no creó escuela ni formó alumnos, á excepción acaso de aquel Francisco Dominici, conciudadano suyo, que dejó varios retratos, y, en la Catedral de Treviso, una *Procesión*, curiosa por los trajes y las arquitecturas.

Espíritu austero y grandioso fué el de Juan Antonio de Corticelli, llamado el Pordenone (1483-1530), cuyas pinturas más nos hablan de sus violencias, llevadas hasta la sangre, que de la *afabilidad ó cortesía* que alaba en él Vasari. Más que en los cuadros, manifiéstase su energía en los frescos, de los que son muestras admirables los de la Madonna di Campagna en Piacenza (fig. 153), los de Pordenone y de Cremona y los menos conocidos de Cortemaggiore. Alumno de Alvisio Vivarini, desarrollóse al calor de Giorgione y Tiziano, é instruyó é influyó á su vez en otros, entre los que recordaremos á Bernardino Licinio (1520-1544), de familia bergamasca, poco aficionado á la pintura sacra y mucho á la de género y á la de retratos (fig. 156); á Pomponio Amalteo, nacido en Motta di Livenza en 1505, muerto en 1588, autor abundante de muchos cuadros dispersos por el Alto Véneto; á Francisco Beccaruzzi, de Conegliano, y á Polidoro Veneciano (1515-1575) que siguió al Pordenone, á Tiziano y á Bonifacio.

El bresciano Jerónimo Savoldo (1480?-1550?) fué un pintor que se encontró entre la antigua y la nueva escuela veneciana. De la nueva (Giorgione, Palma y Lotto) tomó el vigor de colorido y de formas; de la antigua (Bonsignori y Bellini) composición y sencillez, virtudes todas que se encuentran mejor expresadas que en otra parte en su gran «pala» de Brera (fig. 155). Andrés Meldolla, en cambio, llamado el Schiavone porque nació en Sebenico (1522-1582), siguió el camino inverso, pasando

del vigor anejo á Tiziano y Giorgione á las menudas elegancias del Parmigianino.

Además de Savoldo, Brescia dió al arte veneciano otros dos pintores notables: Jerónimo Romani, llamado el Romanino, y Alejandro Bonvicino, llamado el Moretto. Mas como de ellos arrancará una escuela bresciana, nos reservaremos para hablar de ellos más adelante y por separado al tratar de la *vida artística* de alguna otra maravillosa ciudad adosada á la parte alta de los Alpes. Aquí volveremos, con los Bassano, á la pintura propiamente veneciana.



FIG. 154. — PARIS BORDONE:
LA ENTREGA DEL ANILLO DE SAN MARCOS AL DUX.
Venecia, Academia.

La familia de los Da Ponte, llamada de los *Bassani* por su lugar de origen, fué, como la de los Bellini, los Carracci y los Naschi, bassaneses también, bastante fecunda en pintores.

El primero cronológicamente fué Francisco (1470?-1540), pero éste pertenece á la antigua escuela y sigue especialmente á Montagna. De él nació Jacobo, el más famoso de los Bassanos, que se formó en la escuela de Bonifacio dei Pitati y murió en 1592, más que octogenario, después de haber pintado con cálida vivacidad infinito número de cuadros, en los que preva-

leen las escenas campestres y caseras (fig. 157), á las que sirven de pretexto, con frecuencia, asuntos sagrados. Sus hijos Francisco (1548-1591), Juan Bautista (1553-1613), Leandro (1558-1623) y Jerónimo (1560-1622) siguieron, con distintas fuerzas y varia fortuna, su arte. Francisco compuso con facilidad (fig. 159) y Leandro (fig. 158) ejecutó buenos retratos, pero los otros dos apenas hicieron más que llenar el mundo de copias de los asuntos paternos. Sus secuaces en Bassano fueron Jacobo Apollonio (1584-1654), Julio y Lucas Martinelli, Antonio Scario y Jacobo Guadagnini, que florecieron en la primera mitad del siglo xvii.

Pero volviendo á los mayores, nos encontraremos pronto con dos artistas prodigiosos por la productividad, la abundancia de composición y la prontitud de pincel: Pablo Caliari, llamado por lo general Pablo Veronés, y Jacobo Robusti, conocido por el Tintoretto.

«Eres el decoro de la pintura veneciana», le dijo Tiziano á Pablo, y mientras poco después Annibal Carracci le proclamaba «el primer hombre del mundo», Guido Reni decía que, si hubiese podido escoger su personalidad artística, hubiera querido ser Pablo: alabanzas hiperbólicas, pero que bastan por sí solas para indicar la grandeza de aquel maestro.

A la violenta dramaticidad del Tintoretto, contemporáneo suyo, opuso la seducción de un arte eminentemente tranquilo, sereno y rico. Correspondió, por lo tanto, mejor á la índole de los venecianos de su tiempo, suntuosa y alegre. Todo lo que deleita, cuanto fulgura en la naturaleza y en la vida, en el vestir y en el arte, él lo acoge. El lujo, con la magnificencia de los edificios, de los trajes, de las estofas, con las representaciones de los conciertos, de las fiestas, de las procesiones, de los banquetes; la belleza, con la expresión de criaturas estupendas, sonrientes de amor, llenas de voluptuosidad, se armonizan en una luz, en una transparencia de colorido original, tanto en sus



FIG. 155.—JERÓNIMO SAVOLDO:
VIRGEN Y SANTOS.
Milán, Brera.

(Fot. Alinari.)



FIG. 156. — BERNARDINO LICINIO:
LA FAMILIA DE SU HERMANO.
Roma, Galería Borghese.

(Fot. Alinari.)

la composición, sin embargo, Pablo experimentó la influencia de Tiziano, especialmente en los primeros cuadros sagrados que ejecutó en Venecia (fig. 160); pero después avanzó con libertad y personalidad, lo mismo al trabajar en telas libres que al adaptar pensamientos y formas dentro de los límites decorativos. La pintura cuadrilobulada de las Galerías (fig. 161), procedente de la sala del Magistrado delle Biade, con Hércules y Ceres, y el triunfo ó Apoteosis de Venecia (fig. 162) en el techo de la sala mayor del Palacio Ducal, son efectivamente muestras insuperables de su espíritu decorativo y de la opulencia de su genio.

Argumento tratado por él con especial pasión fué el de los banquetes: los banquetes de su tiempo, más que la Cena en casa del Fariseo ó el Banquete en casa de Leví (Brera y Galerías de Venecia, figura 138), ó más que las Bodas de Caná (Louvre y Galería de Dresde) ó la Cena de Gregorio

tonos velados y opacos como en sus relieves soleados, llenos de vigorosa alegría hasta constituir una paleta nueva en el arte, apta igualmente para la decoración que nada había podido encontrar de más claro y de más señorial.

Nacido en Verona en 1528, tuvo allí por maestro á Antonio Badile, que en su larga vida (1480-1560) supo liberarse del estilo antiguo y alcanzar molicie y franqueza de pincel. En



FIG. 157.—JACOBO BASSANO: EL PINTOR
Y SU FAMILIA.

Florenzia, Galería de los Uffizi.

(Fot. Alinari.)

Magno (Montebérico, cerca de Vicenza). En ellos, grandes fondos arquitectónicos, y pompa de vestiduras, y ostentación de mobiliario é intervención de animales y de bufones hasta el punto de infundir sospechas al Tribunal del Santo Oficio, que veía en ello una irrisión del cristianismo.

En la obra del Tintoretto, nacido diez años antes que Pablo y muerto en 1594, es decir, seis años después que él, encontramos elementos enteramente distintos, por no decir opuestos. El colorido, claro y difuso en Pablo, se hace



FIG. 158. — LEANDRO BASSANO:
DETALLE DEL CUADRO: EL DUX SEBASTIÁN ZIANI
RECIBIDO POR ALEJANDRO III.
Venecia, Palacio Ducal.

(Fot. Alinari.)



FIG. 159. — FRANCISCO BASSANO:
EL PAPA ENTREGA LA ESPADA AL DUX.
Venecia, Palacio Ducal.

(Fot. Alinari.)

denso y relampagueante en Tintoretto, como si cada escena suya estuviese reproducida á través de las obscuridades y de los resplandores de una tormenta (fig. 165); la dignidad compuesta del Veronés se hace inquietud y tumulto en el otro, que sabe aferrar los movimientos con verdadera rapidez instantánea; la riqueza y el fausto del uno son rudeza y enojo en el otro. La *Anunciación*, de Pablo, presenta á la dama que acoge á Gabriel entre jardines y columnatas; la de Jacobo, á la plebeya que se irrita á su



FIG. 100.—PABLO VERONÉS:
SAN ANTONIO EN LA CÁTEDRA,
ENTRE SAN CORNELIO Y SAN CIPRIANO.

Milán, Brera. (Fot. Alinari.)

rrible cerebro que haya tenido jamás la pintura..... extravagante, caprichoso, pronto, resuelto». Y prosigue: «Ha dejado alguna vez por concluídos bocetos tan á duras penas desbastados, que se ven los golpes del pincel dados por la casualidad y la fiereza, más bien que por el propósito y el juicio».

No podía estarse sin trabajar; cansado de pintar, deteníase un momento, cogía un instrumento musical y se ponía á tocar. *Quería hacer algo de todos modos, bien ó mal pagado, y aunque tuviese que re-*

aparición, recogida en la casa del carpintero, entre muebles humildes y toscos. El *Nacimiento*, de Pablo, aparece como una luminosa escena de arte, en la que apenas se distingue la cabaña, disimulada entre las ruinas de un templo; el de Jacobo, en cambio, como un acontecimiento misterioso, reducido al henil de un establo ruinoso. La gran Cena de Pablo, entre las elevadas y luminosas columnatas y las mesas cubiertas de lienzos bordados y la maravilla de vasos, copas y platos, se convierte en una severa reunión de personas alrededor de una mesa sostenida en sus caballetes con lienzos ásperos y mobiliario modesto.

Estupendamente, pues, llamó Jorge Vasari á Jacobo «el más te-

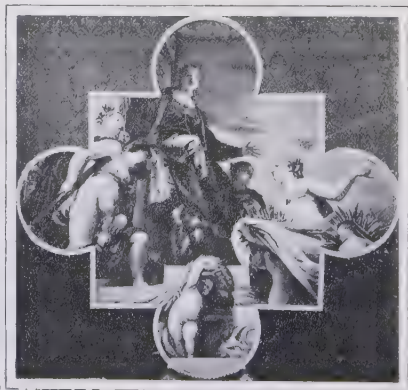


FIG. 161.—PABLO VERONÉS:
LA ABUNDANCIA.

Venecia, Academia. (Fot. Alinari.)

galar su obra. Los hombres de la Compañía de San Roque, en cuya escuela ha dejado, entre un imponente ciclo de pinturas (fig. 163), la más terrible de las *Crucifixiones*, le habían pedido un diseño antes de aventurarse en la magna empresa. El, tendido un vasto lienzo, ejecutó, sin más, una *historia*. «Y como, continúa Vasari, airándose ellos contra él, dijéranle que habían pedido los diseños sin mandarle hacer la obra, les respondió que aquél era su modo de dibujar, y que diseños y modelos debían ser de aquel modo para no engañar á nadie.» Añadió, por fin, que si el trabajo no les agradaba y no lo querían pagar, hiciesen de él lo que quisiesen, porque él lo regalaba.

No hay que maravillarse, pues, de que le ocurriese lo que le había sucedido antes á Tiziano con la *Asunción*, ó sea que no se comprendiese su obra audaz é impetuosa: se sabe, en efecto, que los hombres de la Compañía de San Marcos discutieron tanto su obra maestra, que él se la llevó airado á su taller y sólo se persuadió á entregarla cuando la opinión pública se hubo mudado poniéndose toda de su parte. Tratábase del *Milagro de San Marcos* (fig. 164), que hoy se admira en las Galerías de Venecia, por la vida y el tumulto de las figuras y por el sol que lo inunda. En esta pintura Burckhardt ve rebasados los límites de la escuela veneciana, Hipólito Taine reconoció como fija la instantaneidad, del modo que sólo más tarde supo hacerlo Rubens, y Blanc la declaró el mayor prodigio del colorido veneciano.



FIG. 162.—PABLO VERONÉS: APOTEOSIS DE VENECIA.

Venecia, Palacio Ducal. (Fot. Alinari.)

BIBLIOGRAFÍA.—GIORGIO VASARI, *Vite*; MICHEL, *Notizia d'opere di disegno*; BALDINUCCI, *Notizie di professori del disegno*; LANZI, *Storia pittorica*; ROSINI, *Storia della pittura italiana*; A. CROWE y G. B. CAVALCASELLE, *A*

History of Painting, in North Italy; MEYER, *Allgemeines Künstler-Lexicon*; U. THIENE y F. BECKER, *Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler*; J. BURCKHARDT, *Le Cicerone*, París, 1904; MORELLI, *Le opere dei Maestri italiani y Della pittura italiana*; BERENSON, *North Italian Painters of the Renaissance*; MÜNTZ, *L'Art de la Renaissance*; WOERMANN, *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker*; SPRINGER-RICCI, *Manuale di Storia dell'Arte*; FRIZZONI, *Le Gallerie dell'Accademia Carrara di Bergamo*; RICCI, *La Pinacoteca di Brera*; FR. MALAGUZZI, *Catalogo della R. Pinacoteca di Brera, Sansovino, Venetia*; MOSCHINI, *Le ricche minere, etc.*; ZANOTTO, *Pinacoteca dell'Accademia Veneta y Venezia e le sue lagune*; RIDOLFI, *Le meraviglie dell'Arte*; SELVATICO y LAZARI, *Guida artistica di Venezia*; BERENSON, *The Venetian Painters y Venetian Painting, chiefly before Titian*; MOLMENTI, *La pittura veneziana, I primi pittori veneziani, La Storia di Venezia, Venezia, etc.*; LUDWIG, *Archivalische Beiträge zur geschichte der venezianischen Malerei*; LIONELLO VENTURI, *Pittura veneziana*; ZIMMERMANN, *Die Landschaft in der venezianischen Malerei*; SCHAEFFER, *Die Frau in der venezianischen Malerei*; LUDWIG, *Venezianischen Hausrat zur Zeit der Renaissance*; GIORGIO BERNARDINI, *Le Gallerie dei quadri di Rovigo, Treviso, Udine*; PIETRO D'O. PAOLETTI, *Catalogo delle Rr. Gallerie di Venezia*; ANGELO CONTI, *Giorgione, Florencia, 1894*; H. KOOK, *Giorgione, Londres, 1900*; U. MONNERET DE VILLARD, *Giorgione da Castelfranco, Bergamo, 1904*; L. JUSTI, *Giorgione, Berlin, 1908*; L. W. SCHAUFUSS, *Zur Beurtheilung der Gemälde Giorgione's, Dresde, 1874*; F. WICKHOFF, *Giorgione's Bilder Z. röm. Helden-gedichten, en el Jahrb. d. Königl. Preuss. Kunstsamml., XVI, 34*; G. GRONAU, *Kritische Studien zu Giorgione, en el Repert. für Kunstw., 1908, 403, 503*; W. SCHMIDT, *Zur Kenntniss Giorgiones, en el Repert. für Kunstw., 1908, 115*; M. BOEHN, *Giorgione und Palma Vecchio, Leipzig, 1908*; ELIA FORNONI, *Notizie biografiche su Palma il Vecchio, Bergamo, 1886*; PASINO LOCATELLI, *Notizie intorno a Giacomo Palma il Vecchio, Bergamo, 1890*; E. FORNONI, *Palma il Vecchio, Bergamo, 1901*; R. DE MASLATHIE, *Testament de Jacques Palma dit Palma Vecchio, en la Gazette des Beaux Arts, I, XXI, 391*; G. FRIZZONI, *Nuove rivelazioni intorno a Palma Vecchio, en la Rassegna d'Arte, 1906*; M. HAMÉL, *Titian, París (s. a.)*; W. BORGANN, *Tizian, Hannover, 1865*; A. CROWE y G. B. CAVALCASELLE, *Tiziano, Florencia, 1877-78*; G. LAVENESTRE, *La vie et l'œuvre de Titien, París, 1886*; C. BARFOED, *Tiziano Vecellio, Copenhagen, 1889*; H. KNACKFUSS, *Tizian, Leipzig, 1897*; O. FISCHEL, *Tizian, Stuttgart, 1904*; G. GRONAU, *Titian, Londres, 1904*; G. CANTALAMESSA, *Tiziano, en la Nuova Antologia, 1908*; G. GRONAU, *Titian als Porträtmaler, en das Museum, V, 29*; CAMPORI, *Sebastien del Piombo et Ferrante de Gonzague, en la*



FIG. 163.—TINTORETTO:
CRISTO EN PRESENCIA DE PILATOS.
Venecia, Escuela de San Roque.

(Fot. Alinari.)

gione und Palma Vecchio, Leipzig, 1908; ELIA FORNONI, *Notizie biografiche su Palma il Vecchio, Bergamo, 1886*; PASINO LOCATELLI, *Notizie intorno a Giacomo Palma il Vecchio, Bergamo, 1890*; E. FORNONI, *Palma il Vecchio, Bergamo, 1901*; R. DE MASLATHIE, *Testament de Jacques Palma dit Palma Vecchio, en la Gazette des Beaux Arts, I, XXI, 391*; G. FRIZZONI, *Nuove rivelazioni intorno a Palma Vecchio, en la Rassegna d'Arte, 1906*; M. HAMÉL, *Titian, París (s. a.)*; W. BORGANN, *Tizian, Hannover, 1865*; A. CROWE y G. B. CAVALCASELLE, *Tiziano, Florencia, 1877-78*; G. LAVENESTRE, *La vie et l'œuvre de Titien, París, 1886*; C. BARFOED, *Tiziano Vecellio, Copenhagen, 1889*; H. KNACKFUSS, *Tizian, Leipzig, 1897*; O. FISCHEL, *Tizian, Stuttgart, 1904*; G. GRONAU, *Titian, Londres, 1904*; G. CANTALAMESSA, *Tiziano, en la Nuova Antologia, 1908*; G. GRONAU, *Titian als Porträtmaler, en das Museum, V, 29*; CAMPORI, *Sebastien del Piombo et Ferrante de Gonzague, en la*



FIG. 164.
TINTORETTO:
MILAGRO DE SAN
MARCOS.
Venecia,
Academia.
Fot. Alinari.)

Gazette des Beaux Arts, I, XVIII, 330; MILANESI, *Les correspondants de Michelange*; J. MEYER, *Das Frauenbildniss des Sebastiano del Piombo aus Schloss Blenheim*, en el *Jahrb. d. Königl. Preuss. Kunstsamm.*, VII, 58; G. BERNARDINI, *Sebastiano del Piombo*, Roma, 1908; P. D'ACHARDI, *Sebastiano del Piombo*, Roma, 1908; O. FISCHEL, *Sebastiano del Piombo*, en *Das Museum*, V, 37; L. SERNAGLIOTTO, *Discorso sopra il celebre pittore Bonifacio veneziano*, Venecia, 1883; G. LUDWIG, *Bonifazio dei Pitati*, en el *Jahrb. d. Königl. Preuss. Kunstsamm.*, 1901; L. BAULO y G. BISCARO, *Della vita e delle opere di Paris Bordon*, Treviso, 1900; L. BISCARO, *Lorenzo Lotto a Treviso*, en el *Arte*, 1898; P. GIANUZZI, *Lorenzo Lotto e le sue opere nelle Marche*, en la *Nuova Rivista Misena*, VII; P. GIANUZZI, *Le opere di Lorenzo Lotto e dei suoi discepoli marchigiani*, en *Arte e Storia*, 1894; *Libro dei Conti di Lorenzo Lotto*, en las *Galerías nacionales italianas*, I, Roma, 1894; P. LOCATELLI, *I dipinti di Lorenzo Lotto nell'oratorio Suardi*, Bergamo, 1891; B. BERENSON, *Lorenzo Lotto*, Londres, 1901; G. FRIZZONI, *Lorenzo Lotto pittore*, en el *Archivio Storico dell'Arte*, IX, pp. 195, 427, 1896; F. DI MANIAGO, *Elogio del Pordenone*, Venecia, 1826; G. CAMPORI, *Il Pordenone in Ferrara*, Módena, 1866; A. CORNA, *Storia ed arte in S. Maria di Campagna*, Bergamo, 1908; HADELN, *Zur Erinnerung Bernardino Licinio*, en el *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXXII, 182; F. ZANOTTI, *Cenni sulla vita di Andrea Meldolla detto Schiavone*, Venecia, 1833; L. PEZZOLI, *Elogio di Andrea Schiavone* (s. a.); P. M. TUA, *Contributo all'elenco delle opere dei pittori da Ponte*, en el *Bollettino del Museo Civico di Bassano*, 1907; E. TROTTMANN, *Zur Kunst der Bassani*, Strassburgo, 1908; G. GEROLA, *Il primo pittore bassanese Francesco da Ponte il Vecchio*, en el *Boll. del Museo Civico di Bassano*, 1907; G. GEROLA, *Un nuovo libro sull'arte dei Bassani*, *ibid.*, 1908; GIOV. CHIUPPANI, *Una famiglia di pittori bassanesi. I Nasocchi*, en el *Boll. del Museo di Bassano*, 1908-1909; G. BIADDEGO, *Intorno a Paolo Veronese*, Venecia, 1899; CH. YRIARTE, *Paul Veronese au Palais Ducal de Venise*, en la *Gazette des Beaux Arts*, 3, V, 5; P. LEFORT, *Les peintures de Veronese au Musée de Madrid*, en la *Gaz. des Beaux Arts*, 3, III, 470; CH. BLANC, *Les fresques de Veronese au château de Masere près de Treviso*, en la *Gaz. des Beaux Arts*, 2, XVII, 385; A. BASCHET, *Paul Veronese appelé au tribunal du Saint Office à Venise*, en la *Gaz. des Beaux Arts*, I, XXIII, 378; P. CALIARI, *Paolo Veronese*, Roma, 1888; R. FRY, *Paolo Veronese*, Londres, 1903; F. H. MEISSNER, *Paolo Veronese*, Bielefeld, 1896; C. RIDOLFI, *Vita di Giacomo Robusti detto il Tintoretto*, Venecia, 1842;

LACROIX, *Tintoret*, en la *Revue des Arts*, XV, 361, Bruselas, 1862; GALANTI, *Il Tintoretto*, en las *Atti dell'Accademia*, Venecia, 1876; JANITSCHKE, *Tintoretto*, en la serie *Kunst und Künstler*, 1876; MAINTZ, *Tintoret*, en *L'Artiste*, IV; ZABEOE M. DE MASLARTIE, en la *Gazette des Beaux Arts*, 1865, XIX, 96; H. THODE, *Tintoretto*, Leipzig, 1901; H. THODE, *Tintoretto, Kritische Studien über des Meisters Werke*, en el *Repert. für Kunstw.*, XXIII, 427; XXIV, 7 y 429; XXVII, 24; STOVIGHTON HOLBORN, *Jacopo Robusti*, Londres, 1903.



FIG. 165.—TINTORETTO: DESCENDIMIENTO.
Milán, Brera.

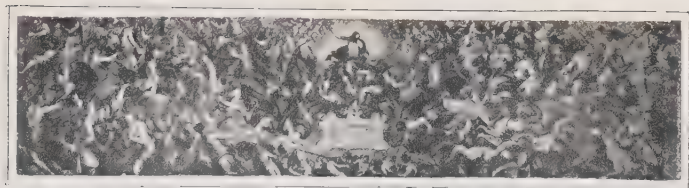


FIG. 166.—PALMA EL MOZO: JUICIO FINAL.

Venecia, Palacio Ducal, Sala del Escrutinio. (Fot. Alinari.)

VII

VENECIA

LA PINTURA VENECIANA DEL SIGLO XVII AL XIX

A la muerte de Pablo y del Tintoretto sucede en el arte veneciano un período mediocre, que nos complacemos en llamar *parada* mejor que *decadencia*, considerando que en el siglo XVIII el arte se restaura con nuevas glorias. Los pintores del XVII en Venecia están vinculados á la tradición, hasta tal punto que sobre ellos tienen menos poder que en otras partes el *naturalismo* violento de Caravaggio y el eclecticismo de los artistas boloñeses que á la sazón inundan todo el resto de Italia. A la verdad, el arte de éstos, tanto por la composición como por la parca sencillez decorativa, debía parecer á los venecianos, hechos á los esplendores de sus grandes maestros, mísero y tosco, por no decir *campesino*; y de aquí que prefirieran las fastas y populosas telas de Dominico Robusti, hijo del Tintoretto (1562-1637), de Jacobo Negretti, llamado Palma el Mozo, y de los muchos discípulos ó secuaces de aquél ó de Pablo Veronés. Pero su producción ya no está animada por el genio; el esplendor de las escenas se convierte con frecuencia



FIG. 167. — TINTORETTO:
LA MAGDALENA.

Roma, Galería Capitolina. (Fot. Alinari.)

de observación que le permite hacer buenos retratos, como los hizo también su hermana Marieta (1560-1590). La *Magdalena* de Dominico, en la Galería Capitolina de Roma (fig. 167), que á decir verdad no es sino un vigoroso retrato, atrae más miradas que las vastísimas telas históricas hechas para el Palacio Ducal de Venecia.

Sea como quiera, continúa siendo el único discípulo fuerte del Tintoretto, puesto que le fué infiel el fantástico y brillante Teotocópulo, llamado el Greco (figura 168), después de haberse trasladado en 1575 á España, donde murió en 1614; y fueron inferiores á Dominico Tintoretto, Pablo Franceschi (1540-1596), Martín

en pesada ostentación; la variedad y abundancia de las composiciones, en confusión ó desaliño; la rapidez técnica, en apresuramiento no sostenido por la labor igualmente rápida del pensamiento. No queremos decir con esto que el arte veneciano perdiera casi todas sus cualidades. No hemos querido emplear por lo mismo el título de decadencia. Le quedaron la amplitud, la suntuosidad, la valentía necesarias para mantener vivos los gérmenes de donde salió después la pintura de Piazzetta ó de Tiépolo.

Dominico Tintoretto alcanza á veces el vigoroso colorido paterno y un recto espíritu



FIG. 168. — DOMINICO TEOTOCÓPULO, EL GRECO:
CURACIÓN DEL CIEGO.

Parma, Galería. (Fot. Alinari.)

de Vos, Odoardo Fialletti di Bologna (muerto en Venecia en 1638) y los imitadores César dalle Ninfe, Flaminio Floriano (tr. hasta 1604 aproximadamente), Bertoli, Melchor Colonna, á quien se menciona hasta 1618, etcétera.

Jacobo Negretti, llamado Palma el Mozo (1544-1628), sobrino segundo de Palma el Viejo, fué hijo de Julia (sobrina de Bonifacio Veronés) y de Anto-



FIG. 100.—PALMA EL MOZO:
ALEGORÍA DE LA LIGA DE CAMBRAY.
Venecia, Palacio Ducal. (Fot. Alinari.)

nio Palma, ya mencionado. Después de estudiar la pintura con su padre se dió á copiar á Giorgione y Tiziano; fué llevado después á Urbino y á Roma, en donde permaneció ocho años, estudiando allí á Miguel Angel, á Rafael y á Polidoro. Vuelto á su patria, convertido á los cánones del arte romano, pareció, como es natural, lánguido y frío al comparársele con Pablo y con Tintoretto, y fué desdeñado. Rehizo su fortuna aliándose con Alejandro Vittoria, que, no teniendo bastante con los tri-



FIG. 170.—ANDRÉS VICENTINO: DESEMBARCO DE ENRIQUE III EN VENECIA.
Venecia, Palacio Ducal. (Fot. Alinari.)

butos de Pablo y del Tintoretto, se valió de él en muchas de las obras que se le encomendaban. Influido por el ambiente, se fué alejando poco á poco de las máximas romanas y volvió al seno del arte veneciano grandioso y suelto (figs. 166 y 169). Unicamente le faltaron alas para el vuelo sublime, y así la grandiosidad en él consistió muchas veces en una falta de medida, como su soltura en la negligencia. La frescura del colorido, cier-



FIG. 171.—MATTEO INGILI:
EL CENÁCULO.
SAN APOLINAR Y SAN LORENZO
JUSTINIANO.
Ravenna, Academia de Bellas Artes.



FIG. 172.—M. PONZONE:
SAN JORGE, SAN JERÓNIMO Y SAN
CLEMENTE.—*Venecia,*
Iglesia de Santa Maria dell'Orto.
(Fot. Alinari.)

to espíritu decorativo, y sobre todo la belleza de sus retratos ducales, le procuraron con todo admiradores, secuaces y discípulos. Entre éstos se suele contar á Marcos Boschini (1613-1678), poeta también y autor de la *Carta de navegación pintoresca*; pero cuando Palma murió no tenía más que quince años. De todos modos, entre los que siguieron, en mucho ó en poco, directa ó indirectamente, la manera de aquél se puede nombrar á varios artistas afortunados, y en primer término á Andrés Micheli, llamado el *Vicentino* (1530-1614), imaginativo y fran-

co. Sus grandes lienzos de la *Batalla en las Curzolari* y el *Desembarco de Enrique III* (figura 170), en el Palacio Ducal, cierran, no del todo indignamente, el ciclo

de la gran pintura veneciana que celebra los fastos y las magníficas memorias de la Serenísima. Con las suyas, las pinturas de Jerónimo Gambaroto († 1628), de Camilo Ballini, que trabajaba ya en 1574, palmescos ambos, de Pedro Longo, de Julio dal Moro, consiguieron, hacia el final del siglo XVI, completar casi la decoración de las Salas del Consejo Mayor y del Eserutinio en un estilo concorde con el del Tintoretto, Pablo, los Bassanos y Palma el Mozo.

Entre los secuaces de este último se debe mencionar á Juan Bautista Novelli de Castelfranco (1578-1652), Jacobo Albarelli (mencionado hasta 1638), Ascanio Spineda da Treviso (1588, muerto después de 1648), Pedro Malombra (1556-1618—figura 174), que cuidó con amor las perspectivas, poblándolas de gentes; Jerónimo Pilotto (primera mitad del siglo XVII), lento y compuesto, y Leonardo Corona de Murano (1561-1605), favorito de Vittoria, y abandonado tal vez á la manera del Tintoretto. Siguiéron á Corona, Baltasar d'Anna (tr. hasta 1639), flamenco de origen, y Santo Peranda (1566-1638), que á medida que envejecía iba haciéndose más acabado y delicado, y tuvo por alumno al dálmata Mateo Ponzzone (trabajó hasta 1633—

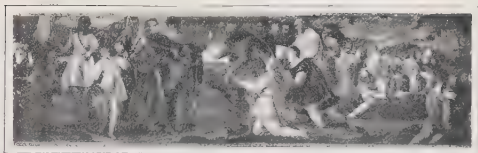


FIG. 173.—A. VASSILACCHI-ALIENSE:
LA RENDICIÓN DE BRESCIA.
Venecia, Palacio Ducal. (Fot. Alinari.)



FIG. 174.—PEDRO MALOMBRA:
VENECIA RECIBE LAS SÚPLICAS DE SUS SÚBDITOS.
Venecia, Palacio Ducal.
(Fot. Alinari.)



FIG. 175.—JUAN CONTARINI:
NACIMIENTO DE LA VIRGEN.—Venecia,
Iglesia de los Santos Apóstoles.
(Fot. Alinari.)

figura 172), maestro á su vez de Juan Carboncino, que floreció hacia el final del siglo xvii.

Pedro Damini de Castelfranco (n. 1592, m. de la peste en 1631) copió frecuentemente y contrahizo á los grandes del siglo xvi con enérgico colorido, y lo mismo Pedro Muttoni, llamado della Vecchia (1605-1678), autor de muchos cartones para los mosaicos de San Marcos, entre los que figuran la *Huida* y la *Acogida del cuerpo del Santo en Venecia*. Se había propuesto perseguir el colorido giorghionesco, y lo consiguió en algunas cabezas de guerreros, cuando no dió en exageraciones.

Como es fácil de comprender, el gran arte veneciano, desde Giorgione hasta Tintoretto, era demasiado rico en ejemplos poderosos para que los menores y los maestros sucesivos debieran ó pudieran formarse dentro de una sola in-

fluencia. Todo lo más se puede decir que tuvieron preferencias, como Mateo Ingoli, ravenés (1587-1631—fig. 171), Miguel Parrasio y Juan Antonio Fasolo (1528-1572), por Pablo Veronés, Antonio Vassilacchi, llamado el Miense de Milo (1556-1692—figura 173), por el Tintoretto, y por él Carlos Ridolfi di Lonigo (1594-1658), mejor historiador de la pintura que artista (figura 177); Juan Contarini (1549-1606), vigoroso en la *Batalla de Verona* del Palacio Ducal y en el *Nacimiento de la Virgen*, en los Santos Apóstoles (fig. 175), por Tiziano, y, omitiendo otros muchos, Tiberio Tinelli (1586-1638) por Leandro Bassano. Pero Tinelli se consagró también con fortuna al retrato (figura 176), ateniéndose finalmente á Van Dyck, y cosecharon también fama de hábiles retratistas Jerónimo Forabosco (mencionado hasta 1639) y Pedro Bellotti (1625-1700).

Mientras la pintura veneciana, siguiendo la tradición local, sin fuertes energías, languidecía amanerándose, los grandes artistas extranjeros del siglo xvii tomaban de los quinientistas, verdaderos iniciadores de la pintura moderna, elementos vivos

de renovación; así Rubens, Van Dyck, Velázquez se vieron atraídos, uno tras otro, por la ciudad fascinadora, á donde fueron á admirar y aprender, dejando no obstante leves huellas de su paso. Otros, en cambio, venidos también de fuera, vivieron largo tiempo en ella, gozando de su gran libertad y de su frecuencia de fiestas y ferias y experimentaron así, ejerciéndolo á su vez, influjo más fuerte.

Bernardo Strozzi, llamado el Capuchino ó el Preste Genovés, trajo de Génova la plena y robusta manera de Rubens y se desentendió de todo elemento tenebroso para hacerse brillante y alegre como en el *San Sebastián herido*, de San Benito, y en el *Ángel custodio*, de los Santos Apóstoles. Strozzi, poderoso retratista, rivalizó con los más insignes flamencos y españoles, por lo que siendo estimadísimo en Venecia, tuvo á título de honor el encargo de llevar á cabo, con el Padovanino, la decoración pictórica de la Librería. Nicolás Renieri de Maubeuge, que vivió mucho tiempo en Venecia, en donde se le menciona como anciano hasta 1641, gran retratista también, y Juan Lys, natural de Oldemburgo



FIG. 176.—TIBERIO TINELLI:
RETRATO DE LUIS MOLIN.

Venecia, Academia. (Fot. Alinari.)



FIG. 177.—CARLOS RIDOLFI:

ADORACIÓN DE LOS MAGOS.—Venecia,

Iglesia de San Juan Limosnero. (Fot. Alinari.)

y muerto en Venecia en 1629, vivacísimo en los desnudos, introdujeron elementos nuevos de técnica flamenca y holandesa, y sobre todo el último con el famoso *San Jerónimo* de los Tolentinos ayudó mucho á la renovación artística de la pintura veneciana del siglo XVII. También el tenebroso naturalismo de Miguel



FIG. 178.—PEDRO LIBERI:
BATALLA DE LOS DARDANELOS.
Venecia, Palacio Ducal. (Fot. Alinari.)

mano Francisco Rusca, secuaz de Caravaggio, pintor de toque y de fuerza no comunes, como se ve en una notable «pala» de altar en San Pedro di Castello; el genovés Francisco Rosa, que se impuso con el desmesurado lienzo del *Milagro de San Antonio*, en los Frari, de impresionante naturalismo; Jerónimo Pellegrini, romano y también secuaz de Caravaggio; Pedro Ricchi, luqués, formado en la escuela de Reni; Juan Bautista Langetti, genovés, pero secuaz de Pedro de Cortona; el florentino Sebastián Mazzoni († 1683), Mateo dei Pitocchi († 1700), Lucas Ferrari de Reggio Emilia, Juan Bautista Lorenzetti (1582-1658) de Verona y otros. Quizá el mejor, entre todos esos oscuros naturalistas, que lucharon en Venecia durante todo el siglo xvii, fué Carlos Loth (1632-1698) de Munich, que alcanzó mucha estima en sus tiempos, y percibió, según dicen, por la hermosa *Natividad del Señor*, de San Silvestre, cien *húngaros*

Angel da Caravaggio y el hábil y grave eclecticismo de los Boloñeses trataron de penetrar en la laguna y conquistar á Venecia, como habían conquistado todo el resto de Italia. Llegaron á Venecia y trabajaron allí hacia mediados del siglo xvii el ro-



FIG. 179.—PADOVANINO: TRIUNFO DE VENUS.
Bergamo, Academia Carrara.
(Fot. Alinari.)

de oro. Dejó también en Venecia ejemplo de su copiosa labor Lucas Jordán en las pinturas de la Salud y en muchas decoraciones de palacios, y su estilo fastuosamente procaz fué seguido por algunos, y en especial por Federico Crivelli (tr. 1663-1690), milanés, después maestro de Sebastián Ricci.

Pero, en general, por mucho que tantas corrientes nuevas y discordes rompiesen y enturbiasen la tradición local, los venecianos se mantuvieron extraños y aun hostiles á toda tentativa, si se exceptúa, única ó casi únicamente, á Octavio Angarano (tr. 1670), Esteban Pauluzzi (tr. 1660) y Sebastián Bombelli (1625, m. después de 1716). Dados los demás á seguir al Guercino, le abandonaban para volver arrepentidos á Pablo que, con el Tintoretto, acababa siempre por subyugar el ánimo de los forasteros que se detenían por algún tiempo ó se establecían entre las maravillas de Venecia.



FIG. 180.—ANTONIO ZANCHI:
LA PESTE DE 1630.
Venecia, Escuela de San Roque.



FIG. 181.—A. FUMIANI: DETALLE
DEL TECHO DE LA IGLESIA
DE SAN PANTALEÓN EN VENECIA.

(Fot. Alinari.)

Al promediar el siglo XVII, murió en Venecia, de sesenta años, un artista que supo distinguirse de sus contemporáneos por su mayor saber y flexibilidad y por un retorno más definido á Tiziano. Fué aquél Alejandro Varotari, llamado el Padovanino porque nació en Padua, hijo de un pintor veronés, por nombre Darío, que se había establecido allí. Se ha dicho que supo mane

jar bien todos los temas que trató el Tiziano: los gentiles, con gracia; los fuertes, con robustez; los heroicos, con grandiosidad. Y, sin duda, la vivacidad y sabiduría de su obra—manifestas mejor que en otra parte en las *Bodas de Caná*, en la Academia, y en el *San Liberal, salvador de los condenados*, en los Carmini—parecen resumir en Venecia las facultades pictóricas pasadas y preparar las venideras, porque ciertamente la elegancia flexible de formas, la morbidez de ejecución, los diversos escorzos de figuras y de sabias arquitecturas, anuncian las novedades que,



FIG. 182.—GREGORIO LAZZARINI:
LA CARIDAD DE SAN LORENZO JUSTINIANO.
Venecia, Iglesia de San Pedro in Castello.

(Fot. Alinari.)

un siglo más tarde, las maravillas de Tiépolo. De hecho se vislumbran ya, aunque con timidez, en sus discípulos, Bartolomé Scaligero, paduano, Julio Carpioni (1611-1674), que tiene una manera enteramente propia de colorear con atrevidos contrastes de vivacidades y lan-

guideces, Juan Bautista Rossi de Rovigo (1627?-1680?); y se manifiestan mejor en Pedro Liberí (1605-1687) de Padua (de quien se admira en el Palacio Ducal la *Batalla de los Dardanelos*, fig. 178), que supo atesorar las impresiones recibidas de las pinturas de Rafael y de Miguel Angel en Roma y del Correggio en Parma, sin perder la unidad de su obra personal, de colorido bastante agradable por el alegre aunque amanerado empleo del rojo, con que á menudo contorneaba y sombreaba sus figuras llenas de elegancia: elegancia que supo recoger Nicolás Bambini (1651-1736), no obstante lo débil de su colorido. Y no sólo con aquél y con el Padovanino fué preparándose en Venecia la clara paleta setecentista, sino que comenzó igualmente á acentuarse la futilidad procaz de los asuntos que la mitología suministraba abundantemente.

Seguir ahora á los mediocres sería desesperante. La afluen-

cia de forasteros, que querían ó imponer una manera propia ó llegar á la gran pintura veneciana, y la diversa condescendencia ó resistencia de los artistas del país, determinaron una viva agitación que se expresó en la indeterminación de un arte desigual y mediocre, del que apenas emergieron, sostenidos por su fe en los maestros antiguos, Antonio Zanchi de Este (1639-1722), tenebroso, pero firme y eficaz en el dibujo y en la composición (figura 180), que pintó con Pedro Negri en las escaleras de la Escuela de San Roque las impresionantes alegorías de la peste de 1630, Antonio Fumiani (1643-1710), fantástico é imponente, aunque obscuro

y ahumado en el techo de San Pantaleón (figura 181), Andrés Celesti (1637-1706), que tendría bello colorido si no hubiera empleado malas tintas oleosas que oscurecieron sus pinturas (fig. 183) y Nicolás Cassana (1659-1714)—



FIG. 183.—ANDRÉS CELESTI: EL BECERRO DE ORO.
Venecia, Palacio Ducal. (Fot. Alinari.)

de familia fecunda en pintores,—autor de retratos y de bacanales de colorido asaz ardiente.

Pero con éstos termina ya la borrasca, y en cuanto la calma se restablece, vuelve á esplender el arte con nueva luz y nuevas gracias; y Gregorio Lazzarini (1654-1740) es quien nos lleva desde el siglo XVII al magnífico XVIII veneciano, con una paleta fuerte y clara á menudo, con un dibujo elegante y fino y, sobre todo, con el sentido de la composición viva, ajeno á los retorcimientos amanerados (á los que se habían abandonado ciertos predecesores suyos), hasta hacer presentir un poco la frialdad académica, como lo prueba la *Caridad de San Lorenzo Justimiano* (fig. 182).

Tuvo Lazzarini numerosos alumnos, entre los que se menciona á José Camerata (1668-1762), Silvestre Manaigo (1670-1734) y, según parece, al mismo Tiepolo, que cuenta, sin embargo, con precursores más eficaces de amplia fantasía y atrevimiento magnífico. Sebastián Ricci (1660-1734) de Belluno, pintor nato,



FIG. 184.—SEBASTIÁN RICCI:
PÍO V Y SANTOS.
Venecia, Iglesia de los Jesuatos.
(Fot. Alinari.)

de facilísimo pincel (fig. 184), capaz de absorber y conciliar las más opuestas tendencias, discípulo en Venecia de Cervelli, é imitador después, en Lombardía, del fantástico Magnasco y en Bolonia de Cignani, pronto á coger con gran habilidad el aire de los antiguos maestros venecianos, no menos que de Correggio, rico y vario en el color, sobre todo después de haber visto en sus viajes á los maestros flamencos y á los holandeses, pintó en Venecia muchas y grandes telas que han estado por largo tiempo extraviadas y dejó fastuosas decoraciones hasta en Schönbrunn, cerca de Viena, y en Hampton-Court, recibido con grandes honores siempre y en todas partes. Suyo es el cartón para el bello mosaico de los *Magistrados venecianos venerando el cuerpo de San Marcos*, de la fachada de la Basílica. Juan Bautista Pittoni (1687-1767), señoril y fácil, tuvo una suelta originalidad en los movimientos rápidos é instantáneos

de las figuras, no sin cierta afectación, y un gusto en el colorido que le hace hoy bastante agradable (fig. 185). Su elogiadísima *Multiplicación de los panes y los peces*, que se creyó perdida, hállase hoy expuesta en la sacristía de San Esteban. A Jacobo Amigoni (1675-1752), vivaz, pero algo vulgar, mejor que en Venecia se le puede conocer en el extranjero, porque trabajó mucho tiempo en Alemania, en Londres y en España, donde murió al servicio de la Corte.

Muchos eran en Venecia, al comenzar el siglo XVIII, los pintores capaces de hacer vastas composiciones imponentes por lo teatrales, en telas inmensas, de gran efecto decorativo. Mencionaremos á Antonio Molinari (1665, vivo aún en 1727), de quien se admira hoy en la Sala de la Librería el *Triunfo del Arca santa*, antes en el Corpus Domini, y en San Pantaleón otra composición grandiosa; á Jerónimo Brusaferró (1700-1760) y Santo Piatti (1687?-1747), de los que hay en San Moisés lienzos imponentísimos; á Antonio Trevisani, vivo aún en 1753; á Gaspar Diziani (1690-1763), alumno de Ricci, notable también

en los aparatos escénicos; á Juan Antonio Pellegrini (1675-1741), que recorrió buena parte de Europa, invitado por diversas Cortes, y pintó en París la sala famosa del Mississipí, con más de cien figuras agrupadas. Más que de Lazzarini, moderador sagaz, de Ricci y de los demás exuberantes artistas que hemos indicado, Tiépolo tomó seguras enseñanzas de dibujo vigoroso de Piazzetta, que supo dar nueva consistencia y nervio á la pintura veneciana del siglo xviii.

Juan Bautista Piazzetta (1682-1754) se entregó primero á la escultura, á la talla en madera especialmente, dirigido por su padre Jacobo. Al dedicarse á la pintura, se formó en la escuela del boloñés José Crespi, tomando de él, y aun exagerándolo, el amor á los contrastes de luces y sombras y difundiendo mucha plata allí donde los venecianos habían puesto mucho oro (figura 187). Artista elegantísimo en los dibujos, estampas y pinturas pequeñas, no se mostró tan débil como algunos pretenden al imaginar y meter en color grandes composiciones, y bastarían para demostrarlo la *Degollación de San Juan Bautista*, en Padua, y el *Santo Domingo en la Gloria*, en la iglesia de Santos Juan y Pablo, de Venecia (fig. 186).

José Angeli (1709-1798), que pintó una suave *Inmaculada* en los Frari; el dalmata Federico Bencovich, de quien se ve en San Sebastián un hermoso cuadro que se atribuyó á Piazzetta; Dominico Maggiotto (1729-1798, figura 189), Antonio Marieschi da Chioggia, Francisco Palazzo (1683-1753) siguieron á Piazzetta, hasta que por fin los arrastró Tiépolo á su órbita, de la que salieron Fabio Canal (1707-1767) y después Juan Bautista Canal (1745-1825), que pintaron al fresco gran número de iglesias provincianas en Treviso; Juan Bautista Crosato († 1756), que trabajó en los palacios reales del Piamonte; Francisco Fontebasso (1709-1769), que pintó vastos techos para la Corte en San Petersburgo; Jacobo Marieschi (1711-1794), fácil y fecundísimo decorador, así como Jacobo Guarana (1720-1796),



FIG. 185.—J. B. PITTONI:
LA MAGDALENA.

cuyo nombre va unido al bizantino San Vital de Ravena, donde pintó la cúpula, y su hijo Vicente, y otros muchos que fueron perdiendo en vigor y belleza cuanto más se alejaron en el tiempo de Juan Bautista Tiepolo, que es el engendrador verdadero de aquella luz, y tanto que sus dos hijos, como más próximos á él, emergen sobre todos. Y son Juan Domingo (1727-1804) y Lorenzo (1736-1772), el primero de los cuales pintó con vigor

obras que se atribuyeron alguna vez á su padre, y el otro adquirió fama de buen grabador.

Mientras triunfaba el gran arte decorativo de Juan Bautista Tiepolo, de quien hablaremos en seguida, florecían en Venecia otras bellas manifestaciones artísticas, como la pintura de retratos, en la que se había mostrado innovador vivacísimo el llamado Sebastián Bombelli de Udine, maestro del famoso Víctor Ghislandi (1655-1743), bergamasco, llamado también Fra' Paolotto ó el Fraile de Galgario, del monasterio habitado por él en su patria. Nuevo de sabor, de verdad y aun de técnica, con sus renombradísimas lacas, enseñó á su vez inmejorablemente el arte del retrato á Bartolomé Nazzari, bergamasco como él (1689-1758).

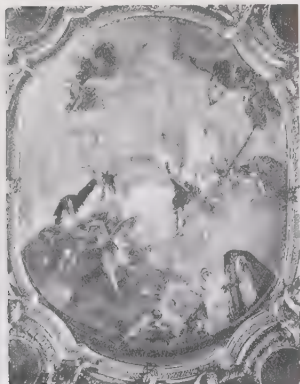


FIG. 186.—J. B. PIAZZETTA:
SANTO DOMINGO EN LA GLORIA.

Venecia, Iglesia de Santos Juan y Pablo.

(Fot. Alinari.)

Género especialísimo y exquisito constituyen los retratos al pastel de Rosalba Carriera (1675-1758), puestos muy de moda en media Europa por su agradable y vaporosa gracia (fig. 188). Vivos y espontáneos son también los retratos de Pedro Longhi (1702-1785), pero más imponentes los de su hijo Alejandro (1733-1813), muchos de cuerpo entero, como aquel verdaderamente fascinador de un noble veneciano ó capitán de mar, en el Museo de Padua. Y no decayó tan bello arte con Dominico Pellegrini (1759-1840), uno de cuyos retratos, el del célebre grabador Francisco Bartolozzi, estuvo atribuído nada menos que á Romney y á Reynolds. Pedro Longhi tiene, sin embargo, especialísimo garbo para la pintura de género, que le hace siem-

pre estimado como el *cronista* más genial de la vida íntima veneciana, reproducida en una larga serie de interesantes cuadritos, en los que palpita el espíritu *goldoniano* (figs. 190 y 191).

Mayor importancia tuvo en aquel tiempo la prodigiosa escuela de los paisajistas, cuyas obras, buscadísimas hoy, alcanzan precios muy importantes. Igualáronse en ellas la belleza del dibujo, la ciencia de la perspectiva y el hechizo del color.

Contaban, por lo demás, con una tradición mayor que en otros lugares. Ya desde Jacobo Bellini vemos el fortísimo amor del paisaje y las arquitecturas que alcanza singular desarrollo merced á su hijo Gentil, á Víctor Carpaccio y á otros, que nos conservan, con rigor enteramente moderno, el aspecto de muchas plazas, ó calles, ó iglesias, ó canales de Venecia. Cede más tarde á la fantasía con Giorgione y Tiziano, tomando no obstante amplia y poética expresión, al paso que los motivos arquitectónicos se amplifican en Pablo Veronés y continúan enriqueciéndose siempre con efectos nuevos hasta finalizar el siglo XVII. A más de la perspectiva arquitectónica, más ó menos amada de las antiguas escuelas, cierto es que, en las del resto de



FIG. 187.—J. B. PIAZZETTA:
LA ADIVINADORA.

Venecia, Academia. (Fot. Alinari.)

Italia, salvo rarisimas excepciones, poco se reprodujo en las pinturas de vistas reales ó parciales de ciudad. Los más activos de la nueva falange—Lucas Carlevaris de Udine (1665-1718, fig. 192), Miguel Marieschi († 1743) y Antonio Visentini (1688-1782), todos ellos pintores y acuafortistas á la vez, no son los más célebres, por más que pintasen con franqueza y amenidad. Ha ofuscado su fama el admirable trío que forman Canal, Guardi y Bellotto. Antonio Canal, llamado el Canaletto (1697-1768), hijo de un tal Bernardo, decorador teatral, prefirió, desde muy joven, el paisaje y la perspectiva. Estuvo en Roma, donde copió restos vetustos; pero, al volver á Venecia, se dió á reproducir con pasión sus partes más hermosas y pintorescas, tomándolas á las diversas luces, únicas en aquella ciudad, en que el agua refleja



FIG. 188. — ROSALBA CARRIERA:
RETRATO DE ENRIQUETA DE MODENA.
Florenzia, Uffizi. (Fot. Giani.)

y funde los colores de las obras humanas y de la naturaleza. Sus dos pinturas custodiadas en la Casa Sormani, en Milán (fig. 193), y la *Escuela de San Roque* de la Galería Nacional de Londres, bastarían para la gloria de un pintor. El sol vívido, las nieblas delicadas, las sombras leves que puso en sus telas conformanse con la verdad. Francisco Guardi (1712-1793) tuvo en cambio una nota enteramente personal que nos atrevemos á llamar de *madre-perla*. Todo, bajo su pincel, se hace iridiscente y movido (figura 194). No necesita de la exactitud de Canal, ni de la más grande aún de Bellotto, para tener seguridad. Leves brumas, obscuridades de temporal tras edificios

heridos por el sol, opacidades en las que se ahondan las figuras, rayos en los que se encienden, dan á sus cuadros encantadora variedad. Es capaz de poner en un vasto pórtico sólo tres ó cuatro arcos iluminados, y sus luces sobre un ángulo no más del palacio, como si la razón de sus sombras se determinase por la variación de las nubes y no por las arquitecturas próximas.



FIG. 189. — DOMINICO MAGGIOTTO:
LA PINTURA.
Venecia, Academia.

Al oro opaco sucede el plata, al plata una serie de irisaciones, de modo que su obra parece en verdad obra del mar como las conchas. Sus figurillas ó *manchitas* son largas, con agitados mantos, elegantísimas en su oblicuidad, superiores á las de los demás artistas.

Menor que Canal y Guardi, aunque habilísimo también, es Bernardo Bellotto (1720-1780); aun en la perspectiva se muestra más cuidadoso, pero, por lo mismo, menos *poético*. Sigue la arquitectura con rigurosa atención (fig. 195); cada columna ó pilastra se perfila en viva luz, con líneas perfectas, é igual exactitud consagra aun á los edificios lejanos, perdiendo mucho de la transparencia que observamos en Canal. En cuanto á las figuras, las hace á pinceladas jugosas y francas.

Resumiendo, la perspectiva de Bellotto es gráfica, la de Canal aérea, la de Guardi sentimental.

El éxito de sus pinturas indujo á muchos á su imitación, de la que nació una producción abundante, rebajada hasta el adocenamiento.

En las vistas fantásticas de paisaje y de mar logró ser original Marcos Ricci (1676-1729), nieto de Sebastián, y más tarde alcanzó el favor público Francisco Zuccarelli (1704-1788), toscano, formado en Venecia, de donde pasó después á Londres, para enriquecerse con sus campañas frescas y transparentes y las figurinas elegantes á la francesa que diseminó en sus cuadros (fig. 196) y tal vez en los de Bellotto y otros. José Zais († 1784) le siguió, y Canal tuvo un secuaz postrero, ya en el siglo XIX, en Hipólito Caffi (1809-1866), muerto en la batalla de Lissa.



FIG. 100.—PEDRO LONGHI:
EL ADIVINO.

Venecia, Academia. (Fot. Alinari.)



FIG. 191.—PEDRO LONGHI:
EL MAESTRO DE BAILE.

Venecia, Academia. (Fot. Alinari.)



FIG. 102.—LUCAS CARLEVARIS:
VISTA DE VENECIA.

Roma, Galería Nacional.

Otros magníficos ingenios nacieron y se formaron en la escuela veneciana de perspectiva, por ejemplo, Juan Bautista Piranesi (1720-1778), que abandonó su patria atraído por Roma, donde alcanzó fama como grabador y dejó estampas admirables de robustez y profundidad, que reproducen las más grandiosas ruinas romanas.

Insuperable en el agua fuerte es Marco Pitteri (1703-1786), que con su arte infunde espíritu y vida aun á los trabajos de pintores de escaso mérito, así como á las cabezas de Piazzetta. Y hay en Venecia toda una escuela de grabadores notables, de la que aprende mucho el florentino Bartolozzi antes de ir á Londres, y en la que sobresalen los basaneses Teodoro Viero (1740-1800) y Juan Volpato (1733-1803) y otros. Francisco Novelli (1776-1836) merece especial mención por su estudio de las obras de Mantegna y Rembrandt, cuyas estampas imitó y contrahizo hábilmente. Algo más que mero aficionado, como él se creía, fué, por fin, en el grabado, Antonio María Zanetti (1720-1778), crítico sin igual, y de refinadísimo gusto, de la pintura veneciana.

Pero el genio más alto del siglo XVIII veneciano, y aun del italiano, el genio en



FIG. 103.—CANALETTO: EL EMBAJADOR CESÁREO,
CONDE DE BOLAGNO, ENTRANDO EN EL PALACIO DUCAL
PARA SU PRIMERA AUDIENCIA.

Milán, Palacio Sormani.

quien parece reconcentrarse y lanzar su postrer destello el gran arte de Venecia, fué Juan Bautista Tiepolo (1693-1770). Como colorista, arranca de Pablo Veronés; su audacia en el claroscuro le aproxima á Piazzetta; su carácter decorativo apunta ya en los encuadradores y decoradores del siglo xvii y del comienzo de su siglo, en algunos venecianos de los

que ya se ha hecho mención, en Andrés Pozzo, trentino (1642-1709), con quien la perspectiva arquitectónica y la de las figuras alcanza un grado extraordinario; pero él todo lo amplifica con gusto y viveza personales, aun resintiéndose de los efectos de las llamadas máquinas teatrales, tan maravillosas para sus tiempos. Hay en él gran rapidez de imaginación y de ejecución, y posee la rara facultad de idear desde luego sus composiciones como efecto pictórico. El concepto, en suma, no era en él puramente intelectual en el comienzo, y se iba después revisitando de formas con paciente solicitud, sino que surgía como

representación plástica. De aquí la facilidad asombrosa de crear estupendos contrastes de luces y sombras, de tintas apagadas y tintas llamativas, contrastes que aparecen y son espontáneos en él, sentidos, inmediatos y que bastan acaso para dar sentimiento dramático á la acción. El hechizo del colorido constituye otro de sus grandes méritos. El colorido de Pablo (el

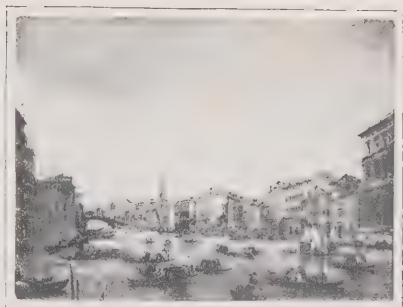


FIG. 104.—FRANCISCO GUARDI:
EL CANAL GRANDE.

Milán, Museo de Brera. (Fot. Alinari.)



FIG. 105.—BELLOTTO: PIAZZETTA DE VENECIA.
Roma, Galería Nacional.



FIG. 106.—FRANCISCO ZUCCARELLI: PAISAJE.
Bergamo, Academia Carrara.

las luces cuando alternan con las sombras la adquieren las tintas vivaces alternadas con las tintas bajas y sordas.

Llevó una vida prodigiosa de trabajo. Decoró quintas, palacios é iglesias, pintó «palas» de altar y cuadros pequeños; trató asuntos sagrados (figs. 197 y 198), históricos, alegóricos, mitológicos, humorísticos; fué solicitado por los príncipes de toda Europa, como si aquel siglo tuviera el presentimiento de que Tiépolo había de ser el último de los grandes y tratara de asegurar alguna obra suya; de Venecia y el Véneto pasó á Wurzburg, de Milán á Madrid, en donde, frente á frente con el neoclasicismo de Rafael Mengs, señaló el postrer triunfo del arte barroco.

Así, la llama de su pintura ilumina los días extremos de Venecia, decaída ya, como si consolara su noble orgullo con

que más le impresionó) es más distinto y tiene luz más difusa é igual; pero Tiépolo lo reforzó con los contrastes. Lo que hizo con el claroscuro, lo hizo también con el color. Es el mismo proceso y el mismo sistema de contraposiciones. La energía que toman



FIG. 197.—TIÉPOLO:
VIRGEN EN EL TRONO Y VARIAS SANTAS.
Venecia, Iglesia de los Jesuatos.

(Fot. Alinari.)



FIG. 108.
TIÉPOLO:
CRISTO CONDUCTO
AL
CALVARIO.
*Venecia,
Iglesia de San Alviseo.
(Fot. Alinari.)*



FIG. 100.—FRANCISCO HAYEZ:

EL BESO.

Milán, Museos del Castello.

(Fot. Anderson.).



un rayo postrero. Y muere centelleando, y el destino político parece seguirle con latido igual. Después, decadencia y soledad, y algas marinas sobre todas las escalinatas, y líquenes grises sobre estatuas y muros, y, como exclama Alfredo Meissner, cada rumor es sollozo y gemido que repercute en toda la extensión del mar; pero «las imágenes viven siempre, y los palacios fulguran como gigantescas naves de plata, enarboladas de acciones heroicas».

Enterrado Tiépolo y amortiguadas poco á poco en sus imitadores las ardientes visiones que tuvo, la falange de los

clasicistas que proclamaban como necesario el retorno á lo antiguo, animados por Rafael Mengs (quien, sin rendirse á su derrota de Madrid, ansiaba el desquite), sostenidos por la crítica de Winckelmann y el arte de David, de Batoni y de Appiani, llegó á ser un ejército aguerrido, ante el cual arrojaron las armas y huyeron los viejos artífices.

Y el Véneto dió aún entonces un grandísimo artista, quizá el mayor de su tiempo en Italia: Antonio Canova. Nacido en Possignano en 1757, de familia de artistas, y muerto en Venecia en 1822, fué saludado como «príncipe de la escultura y reformador del arte». Y sea cualquiera el juicio de los artistas modernos acerca de él, se reconoce y se seguirá reconociendo que aventajó bastante á sus predecesores en el estilo y la ejecución. Sus monumentos al papa Rezzonico (Clemente XIII—figura 200) y al papa Ganganelli (Clemente XIV) hicieron tal impresión que señalaron una nueva era artística. Canova, huérfano á los tres años de edad, encontró protectores que le dieran estudios. Sus primeros ensayos le valieron alabanzas y nuevos Mecenas. La fortuna se le puso al lado desde entonces; soberanos y papas le colmaron de encargos, de oro y de hono-

res; los poetas le proclamaron *divino* (fig. 201).

Una Academia de Bellas Artes, instituida en Venecia en la primera mitad del siglo XVIII, se fortaleció bajo el dominio de Napoleón primeramente y de Austria después, conquistando autoridad que podía llamarse *oficial*. Del modesto palacete de San Moisés (hoy Capitanía del Puerto) pasó al gran edificio de la Caridad, que adaptó y amplió con nuevas salas para disponer en ellas los cuadros procedentes de iglesias y escuelas. Bajo la presidencia de Leopoldo Cicognara, asume la enseñanza, aprovechando los modelos de yeso recogidos tiempo atrás por los Farsetti y adquiridos por Francisco II. Juan Antonio Selva, arquitecto (1753-1819), el pintor Teodoro Malteini (1754-1831), procedente de Toscana y de la escuela de Batoni, el escultor Angel Pizzi, etc., fueron los artistas de aquel



FIG. 200.—CANOVA:
MONUMENTO DE CLEMENTE XIII.
Roma, Basilica de San Pedro.

(Fot. Alinari.)



FIG. 201.—CANOVA: PAULINA BORGHESSE.
Roma, Galería Borghese.

(Fot. Anderson.)

momento que no duró mucho, porque su arte no había nacido espontáneamente con el sentimiento de la sociedad y no correspondía á su vitalidad política y patriótica, sino que había sido rebuscado en la imitación de lo antiguo y sugerido por la necesidad de



FIG. 202.—LUDOVICO LIPPARINI:
SÓCRATES Y ALCIBIADES.
Venecia, Galería Treves.

cía dió al arte italiano su primero y más fuerte pintor, Francisco Hayez (1791-1882), que, arrancando del clasicismo, cambió de dirección, cediendo á la corriente, con la facilidad de un espíritu pronto y maleable. En 1812 expuso en Milán un *Laoconte*; ocho años después, intentó nuevo camino con el *Carmagnola*; en 1823 se impuso resueltamente con el *Beso* (fig. 190), obra maestra de *connexión sentimental*, principal objeto del arte de entonces. Establecido empero Hayez en Milán, el romanticismo tuvo en la laguna débil séquito, tanto que de los nombres de la breve falange sobreviven muy pocos, y son Natal Schiavoni de Chioggia (1777-1858), Tranquilo Orsi, mantuano (1791-1844), Sebastián Santi (1789-1866), Albano Tomaselli (1833-1856), Plácido Fabris, de Pieve d'Alpago (1802-1859), Juan Servi (1800-1885) y el boloñés Ludovico Lipparini (1800-1856), solicitado especialmente por los asuntos clásicos (fig. 202), bíblicos y orientales,

acabar con el barroco, que, después de dos siglos y medio de vida, más que cansancio, producía náusea.

Cuarenta años apenas habían de bastar, en efecto, para que se convirtiese en las tibias cenizas de una academia en la que no pulularon más que ánimos fríos y mediocres, de los que el romanticismo alcanzó fácil victoria. Y aun en este nuevo período Vene-



FIG. 203. — A. ZONA:
ENCUENTRO DE TIZIANO CON PABLO VERONÉS.
Venecia, Academia.

como Miguel Angel Gregoretti y Carlos Blass (1815-1894).

Con Antonio Zona (1810-1892—figura 203) y con Pompeyo Molmenti (1819-1894), la pintura tendió á salir del romanticismo; pero la tentativa se vió pronto dominada por los vínculos tradicionales, y el arte siguió siendo convencional, si no siempre en los asuntos, en el modo de sentirlos y expresarlos con técnica fría y brillante. Pero al volver Venecia á la libertad, al unirse á la vida del resto de Italia, sus artistas volvieron á ver con otros ojos el esplendor de su ciudad, la gracia y la fuerza de sus habitantes. Y la pintura volvió á tener vida, esplendor y verdad con Vicente Cabianca, veronés (1827-1902—fig. 204), y con Jacobo Favretto (1849-1887), espíritu alegre y casi diáfano goldoniano (fig. 205), menos alejado de los artistas anteriores al neo-clasicismo, y en especial de Francisco Guardi, de lo que aparece á primera vista.

Y actualmente constituye Venecia de nuevo el mejor centro de laboriosidad pictórica de que se pueda enorgullecer Italia, así como de las interesantísimas Exposiciones internacionales de arte que se celebran allí cada dos años.



FIG. 204.—VICENTE CABIANCA:
IDILLIO.

BIBLIOGRAFÍA.—FILIPPO BALDINUCCI, *Notizie di professori del disegno*; L. LANZI, *Storia pittorica d'Italia*; G. ROSINI, *Storia della pittura italiana*; L. PASCOLI, *Vite dei pittori, scultori e architetti moderni*, Roma, 1730; G. BAGLIONE, *Le vite dei pittori, scultori, architetti e intagliatori*, Nápoles, 1733; V. MARCHESE, *Memorie dei pittori, scultori e architetti domenicani*, Bologna, 1878-79; J. MEYER, *Allgemeines Künstler-Lexicon*, III; U. THIEME y L. BECKER, *Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler*, I-III; J. BURCKHARDT, *Cicerone*, VIII ed.; A. VENTURI, *La Galleria Crespi in Milano*, Milán, 1900; C. RICCI, *La Pinacoteca di Brera*; FR. MALAGUZZI, *Catalogo della R. Pinacoteca di Brera*; HUGO SCHMERBER, *Betrachtungen über die italienische Malerei im 17. Jahrhundert*, Strasburgo, 1906; M. BOSCHINI, *Le ricche miniere della pittura veneziana*; F. ZANOTTO, *Pinacoteca dell'Accademia veneta delle Belle Arti*; C. RIDOLFI, *Le maraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e del suo stato*; P. SELVATICO y V. LAZARI, *Guida artistica di Venezia*; P. MOLMENTI, *La pittura veneziana*; P. MOLMENTI, *Venezia*; A. DE GUBERNATIS, *Dizionario degli artisti italiani viventi*, Florencia, 1892; L. CALLARI, *Storia dell'arte contemporanea in Italia*, Roma, 1909; A. COLASANTI, *Fifty*

years of Italian Art, en *Italian Review*, 1902; G. LAFENESTRE y E. RICTEMBERGER, *La peinture en Europe, Venise*, París, s. d.; M. DE MASLATRIE, *Testament de Dominique Tintoretto fils et élève du Tintoret*, en la *Gazette des Beaux Arts*, I, XIX, 569; XX, 90; P. LAFOND, *Domenico Theotokopouli, dit le Greco*, en *Les Arts*, n. 58, 1906, 10; A. ROSSI, *Nuovi acquisti della Galleria Corsini—Due quadri di Domenico Theotokopuli*, en el *Bollettino d'Arte del Minist. della P. I.*, 1908, 307; V. BROCCHI, *Il Padovanino*, en las *Atti del reale Istituto veneto di scienze, lettere ed arti*, 1899, 1900; LAURA PITTONI, *Dei Pittoni, artiste veneti*, Bergamo, 1907; GINO FOGOLARI, *Opere di Sebastiano Ricci e di G. B. Pittoni ricuperate dalle R. Gallerie di Venezia*, en el *Boll. d'Arte del Minist. della P. I.*, 1907, n. 7, p. 3; A. DE SAGREDO, *Sull'arte e sul pittore Giovanni Contarini*, Venecia, 1841; VITTORIO MALAMANI, *Rosalba Carriera*, en la *Gallerie Nazionali Italiane*, IV, Roma, 1899; E. MASI, *Carlo Goldoni e Pietro Longhi*, en los *Studi sulla storia del teatro italiano nel sec. XVIII*, Florencia, 1891; HUGO MONNERET DE VILLARD, *Note su Pietro Longhi*, en *Emporium*, XXI, 1905; ALDO RAVA, *Pietro Longhi*, Bergamo, 1909; A. MOUREAU, *Antonio Canal dit le Canaletto*, París, 1894; V. UZANNE, *Les Canaletto*, París, s. d.; G. H. SIMONSON, *Francesco Guardi*, Londres, 1905; G. H. SIMONSON, *Francesco Guardi*, en *Monatshefte für Kunstw.*, I, Leipzig, 1908; PAOLO SCHUBRING, *Guardi*, en *Sitzungsbericht*, VI, 1902, der *Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft*; GINO FOGOLARI, *Michele Marieschi*, en el *Bollettino d'Arte*, Julio, 1909; *Mostra tiepolesca in Venezia. Catalogo delle opere esposte*, Venecia, 1896; P. MOLMENTI, *Il Carpaccio e il Tiepolo*, Turín, 1886; C. CAVERSAZZI, *Di alcuni dipinti di G. B. Tiepolo*, en *Emporium*, IX, Bergamo, 1899; H. MODERN, *Giovanni Battista Tiepolo*, Viena, 1902; E. SACK, *Giambattista und Domenico Tiepolo*, Hamburgo, 1909; P. MOLMENTI, *G. B. Tiepolo*, Milán, 1909; G. FOGOLARI, *Domenico Pellegrini*, en el *Arte*, 1909; A. D'ESTE, *Memorie di Antonio Canova*, Florencia, 1864; CICOGNARA, *Storia della Scultura*, III; P. MOLMENTI, *Giacomo Favretto*, Roma, 1895.



FIG. 205.—JACOBO FAVRETTO: PASEO POR LA PIAZZETTA.
Venecia, Galería de arte moderno.



FIG. 206.—MANTEGNA: ADORACIÓN DE LOS MAGOS.
Florenzia, Galería Uffizi. (Fot. Jacquier.)

VIII

PADUA Y MANTUA

PADUA, una de las mayores ciudades romanas de la parte alta de Italia, mártir, durante las invasiones bárbaras, de muchos saqueos y ruinas, famosa en el fin de la Edad Media por su Estudio, fundado en 1222, y por la Señoría de los Carraresi, caída, por fin, ante los venecianos, en 1405, no produjo ningún artista verdaderamente grande. De su territorio, empero, salió Andrés Mantegna, y lo mismo que Roma, proveyó á su decoro y embellecimiento llamando á menudo á arquitectos, pintores y escultores forasteros y adornándose de obras maestras que ejercieron benigno y duradero influjo en torno de ella, en un extenso radio.

Allí encontramos, en los comienzos del siglo xiv, á Giotto, que, por invitación de Enrique Scrovegni, decora la capilla de Santa María de la Caridad, llamada de la *Arena* porque se construyó en el ámbito de la antigua Arena; después, alrededor



FIG. 207.—PADUA.

BASÍLICA DE SAN ANTONIO. (Fot. Alinari.)

rentinos Pablo Uccello y Fra' Filippo Lippi y por fin á la gran figura de Donatello, que deja en la ciudad obras como la estatua ecuestre de Gattamelata (fig. 209) y el altar de San Antonio, admirables y fecundadores, en el suelo véneto, de nuevas ideas y nuevas formas.

Después, casi siempre es Venecia la que provee á Padua de los artistas que necesita, de los Lombardi á Sansovino, de Tiziano á Tiépolo.

Veremos, sin embargo, cómo un artista mediocre pudo fundar y mantener en ella una escuela severa en los propósitos y fértil en óptimos resultados.

Entretanto recordemos que Padua tuvo á Guariento, el cual, aunque dado á estudiar á Giotto, no se atuvo á él sin embargo, porque su técnica siguió siendo gótico-bizantina, ó sea más fastuosa que la giottesca (fig. 208). Y por eso precisamente debió agradar á los venecianos, que le llamaron á Venecia para que pintase en el Palacio Ducal algunos hechos de historia y el *Paraiso*, pinturas todas que ejercieron por algún tiempo cierta influencia entre los pintores de allá. Y pronto

de 1376, á los dos notabilísimos pintores—de Verona el uno, Altichiero; el otro, vicentino tal vez, Avanzi—los cuales, como dijimos en la pág. 52, no se resignan á repetir formas ajenas, sino que procuran encontrar otras nuevas por el examen directo de la verdad; más tarde, hacia el promedio del siglo siguiente, á los insignes pintores flo-



FIG. 208. — GUARIENTO.

LA MIEL Y LA CEREZA.

Padua, Museo Civico. (Fot. Alinari.)

detrás de Guariento, cuya pintura de fecha posterior se remonta á 1365, una serie numerosa de artistas, algunos del país, forasteros otros, exornó á Padua con obras notables: los principales, Altichiero y Avanzi, citados ya, pero también, junto á ellos, Justo de' Menabuoi, florentino—llamado por su nueva patria *Fusto paduano*,—é igualmente Jacobo de Verona y Antonio de Padua.

Pero la *escuela paduana*, á la que hemos aludido, es la de Francisco Squarcione (1397-1468?). No se conocen de él con seguridad sino dos pinturas: una *Virgen con el Niño*, en la Galería de Berlín (fig. 213), y el políptico de Padua (fig. 210), ejecutadas entre 1449 y 1452 de formas, ambas, un tanto rudas; pero las actitudes están halladas con novedad (especialmente en el San Antonio Abad del retablo paduano) y la escena enriquecida con arquitectura, mármoles, candelabros, festones, frondas y frutas... con aquel acompañamiento, en suma, que se amplía y adquiere gracia en sus discípulos.



FIG. 200.—PADUA.—DONATELLO:
MONUMENTO Á ERASMO GATTAMELATA.



FIG. 210.—FRANCISCO SQUARCIONE:
SAN JERÓNIMO Y OTROS SANTOS.
Padua, Museo Cívico.

Por tanto, aunque su labor de artista fuera mediocre, su acción tuvo suficiente importancia sobre un número extraordinario de alumnos de muchas partes de Italia. Y no ha de maravillarnos esto. ¿Quién no sabe que el espíritu didáctico es con frecuencia facultad que no va unida á una gran capacidad artística? ¿Quién no vió á grandes artistas que fueron malos



FIG. 211. — BERNARDO PARENZANO:
SAN JERÓNIMO Y SAN AGUSTÍN.

Modena, Pinacoteca. (Fot. Anderson.)

maestros, y á artistas mediocres que enseñaron bien?

Documentos preciosos, sacados á luz poco ha, han demostrado que el suyo, más que taller, fué academia, rica en ejemplares antiguos y modernos y en yesos, que el artista, al viajar, había ido escogiendo, llevado de su amor

á lo antiguo y del hábito del ambiente de humanidades en que había crecido. Ni, por otra parte, puede sorprendernos el que en aquel período afortunado del arte italiano, entre los ciento treinta y siete alumnos que, según se dice, salieron de la escuela de Squarcione, haya habido algunos buenos y uno excelso. La escuela paduana tuvo, en verdad, un desarrollo comparable al de la escuela de Juan Bellini, posterior en medio siglo, hasta el punto de extender sus ramas hasta Ferrara y Brescia.

Desde luego se habrá comprendido que el excelso fué Andrés Mantegna, nacido, según parece, en Isola di Carturo, en el Brenta, entre Padua y Vicenza, en 1431, y muerto en Mantua en 1506. Por más que Isola estuviese á la sazón aneja al territorio de Vicenza (hoy pertenece á la provincia de Padua), Mantegna se llamó y firmó *paduano*, de modo que por tal se le puede tener. Discípulo predilecto un tiempo de Squarcione, se sintió animado de la misma actividad que habían sentido los demás condiscípulos suyos, entre los cuales importa mencionar á Jorge Schiavone (fig. 212), natural de Sebenico, á Bernardo Parentino ó Parenzano (fig. 211), cuya personalidad artística se va delineando cada vez más con el reconocimiento de algunas pinturas atribuidas generalmente hasta ahora á Hércules Roberti, así como al grupo ferrarés-bolonés, con Marcos Zoppo, Bono, Cosme Tura y otros, de los que hablaremos á su tiempo, exceptuando enjero á Ansuino da Forlì, inclinado más bien á la imita-

ción de los artistas florentinos (fig. 215).

Sobre Mantegna debió tener alguna influencia benéfica Nicolás Pícolo, natural de Villa Ganzerla, en el Vicentino, y diez años mayor que él. También Pícolo fué, según se cree, alumno de Squarcione, pero la ayuda prestada por él á Donatello para los bronce del altar de San Antonio le había fortificado y conducido á mayor amplitud. Después, siempre sobre Mantegna, apareció la luz de Jacobo Bellini, con cuya hija se casó, muy joven todavía, acercándose de tal modo al vasto hogar de la familia Bellini.

Más principal y directamente debió influir en él Donatello, el artista que sugirió al arte paduano, absorto y compuesto, grandiosidad é intensidad de sentimiento, más todavía que Pablo Uccello y Felipe Lippi. En Donatello ve realizado Andrés Mantegna el ideal de verdad y de belleza que le sonreía como sueño inasequible; en Donatello encuentra la amorosa, iluminada y libre observación de la naturaleza fundida con el culto del arte clásico (figuras 206 y 217).

En la Capilla de los Ermitaños de Padua hizo, en concurrencia con otros artistas de su escuela, su gran prueba y salió de ella, á los veintiún años, más que victorioso y propiamente célebre (figura 214).

Los conocimientos técnicos y de la forma, fueron el medio que



FIG. 212. — SCHIAVONE:
VIRGEN CON EL NIÑO.

Turin, Pinacoteca. (Fot. Anderson.)



FIG. 213. — FRANCISCO SQUARCIONE:
VIRGEN CON EL NIÑO.

Berlin, Museo.



FIG. 214.—MANTEGNA:
SANTIAGO EL MAYOR ANTE
EL EMPERADOR.
Padua, Iglesia de los Ermitaños.
(Fot. Alinari.)



FIG. 215.—ANSUINO DA FORLÌ:
PREDICACIÓN DE SAN CRISTÓBAL.
Padua, Iglesia de los Ermitaños.
(Fot. Alinari.)

tuvo de alcanzar la verdad y la emoción, como el estudio de lo antiguo y de Donatello, su medio de conseguir la grandiosidad que sentía en su alma y que ya intentaba expresar. Pero no se detuvo ahí. Se lanzó adelante por la doctrina segura de las leyes de perspectiva, que aplicó no sólo á las arquitecturas, sino también á la figura humana, con una maestría y un vigor nuevos en el arte, hasta llegar á atrevimientos como el *escorzo del Cristo muerto*, de Brera (fig. 218).

Si en el colorido no alcanzó el fuego y la fusión de Juan Bellini, como era un trabajador consciente y cuidadoso siempre, lo hizo fuerte y armónico. Pero sobre todo se le coloca entre los artistas más originales por la severidad del estilo, la grandiosidad viva y varia de las composiciones, la ciencia de la perspectiva en cada una de sus aplicaciones y la energía de expresión y de formas.

Mantegna entró al servicio de los Gonzaga de Mantua en 1459.

Quedaban, empero, en Padua diversos pintores menores que seguían á Squarcione y algunos buenos escultores que recordaban á Donatello, entre los que sobresalía Bellano (1453?-1497? —figura 221), maestro á su vez de Andrés Briosco, llamado el Riccio (1470-1532), á quien debemos fundiciones admiradísimas, y ante todas el Candelabro de la iglesia de San Antonio (figura 219). Otro escultor de



FIG. 210.
MANTUANA:
CAMERA DEGLI
STUCC.
MANTUA.
RETRATOS
DE LOS
GONZAGA
(Fot. Alinari.)



FIG. 217. — MANTEGNA:
SAN JORGE.
Venecia, Academia.

Varotari formó en su patria algunos discípulos «suficientes»; pero mejor que irlos a buscar entre nombres poco menos que olvidados—no sin mencionar á Andrés da Valle, buen arquitecto que floreció á mediados del siglo xvi,—seguiremos á Mantegna, que se trasladó á Mantua, al servicio del marqués Ludovico Gonzaga, lo que, naturalmente, no le impidió ausentarse alguna vez para viajar ó trabajar en Verona, Florencia, Roma y otras partes.

Sea como quiera, en 1474 (año en que nació Isabel de Este) empen-

caracteres donatelescos, alumno también probablemente de Bellano, fué Juan Minello de Bardi (1460?-1527), de quien se conservan numerosas figuras de barro cocido y riquísimos ornamentos de mármol.

Nueva y abundante floración de pintores tuvo Padua en la primera mitad del siglo xvi, pero casi todos fueron discípulos ó imitadores de Tiziano, que precisamente había dejado allí, en los frescos de la Escuela de San Antonio y de los Carmini, magníficas muestras de su arte. Como tizianescos hay que considerar á Jerónimo dal Santo, Gualtieri, Esteban dell'Arzere y sobre todos á Domenico Campagnola (1482-1550). La tradición de la escuela tizianesca continuó aún en Padua por bastante tiempo con Damini di Castelfranco, que trabajó allí muchísimo, con Liberi y con el paduano Alejandro Varotari, llamado el Padovanino, mencionados todos ya en las páginas 106, 109 y 110.



FIG. 218. — MANTEGNA: CRISTO MUERTO.
Milán, Brera. (Fot. Alinari.)

dió la decoración de la *Camera degli Sposi* en el Castillo de Mantua (fig. 230), admirable por la belleza de los ornamentos en claroscuro, por los efectos de perspectiva y por la expresión de muchos retratos (fig. 216); y más tarde las pinturas para el Palacio de San Sebastián, ese milagro de renovada grandiosidad clásica que se llama los *Triunfos de César*, hoy en Hampton Court. Por aquellos días, Mantua había llegado á ser un gran centro de vida artística, gracias á él y gracias á Isabel de Este, desposada en 1490 con Francisco Gonzaga, acogida entusiásticamente por los ciudadanos y por miles de forasteros. Amantísima de las artes, escribe carta sobre carta para tener cuadros y esculturas de artistas insignes, cerámicas, instrumentos musicales, libros, medallas, estampas, joyeles. Acuden, por lo mismo, á ella pintores, escultores, arquitectos, constructores de instrumentos, músicos, y entre éstos el célebre Ja-

cobo de San Secondo, á quien dicen que retrató Rafael en el Apolo del Parnaso.

Como el duque Valentín le regalara el Cupido de Miguel Angel, Isabel se procuró un Cupido antiguo para que hiciesen pareja. Mantuvo relaciones con Juan Bellini, con Leonardo da Vinci, con Buonarroti, y por indicación suya Baltasar Castiglione llevó á Mantua á Julio Romano en 1524.

Pero entonces hacía ya diez y ocho años que había muerto Mantegna, y sus secuaces, ó le habían ido siguiendo al sepulcro, ó se habían convertido á nuevas maneras. Mencionaremos, entre los que tuvieron un momento manteñesco, á Jerónimo da Cremona, pintor y miniaturista que floreció hacia el fin del siglo xv (figu-



FIG. 220.—JERÓNIMO DA CREMONA:
CRISTO Y LOS EVANGELISTAS.

Viterbo, Catedral.

(Fot. Alinari.)



FIG. 210.—CANDELABRO DE BRONCE.—Padua,
Basílica de San Antonio.

(Fot. Alinari.)

ra 220), Domenico Morone, Francisco Morone, el Parenzano aludido ya, Antonio da Pavia (fig. 222), muerto alrededor de 1528, Francisco Verla, Francisco Bonsignori, Liberal da Verona, Juan Francisco Caroto y Lorenzo Liombruno (1489-1537?), artista de notable mérito, cuya obra vivaz se va delineando ahora en diversas obras de influencia manteñesca y costiana (fig. 223). Ocasión tendremos de volver á algunos de estos artistas; ad-

vertiremos aquí que si el influjo de Mantegna no fué en conjunto duradero, en los elementos que lo constituían fué sobremanera beneficioso por la severidad que lo informaba y que valió á la pintura (especialmente á la veronesa) y aun á la escultura de la parte alta de Italia el mérito de no abandonarse con sobrada facilidad á los halagos de influencias muelles. Y no hay que olvidar cuánto pesó, por la ciencia de la perspectiva del cuerpo humano y por algunos motivos, en el ánimo juvenil de Correggio.

Había sucedido á Mantegna en Mantua como pintor áulico Lorenzo Costa *senior*, que había salido de Bolonia á consecuencia de la expulsión de los Bentivoglio, señores de aquella ciudad. Hablaremos de él al tratar de la escuela boloñesa-ferraresa, que floreció precisamente en el período de los Bentivoglio. ¡Pero no nos



FIG. 221.—BELLANO:
MONUMENTO DE ANTONIO ROSELLI.
Padua, Basilica de San Antonio.
(Fot. Alinari.)

podemos imaginar al buen Costa, pintor compuesto y fino, como sucesor del poderoso Mantegna! Sin embargo, en Mantua, grato quizá en la corte por sus maneras señoriles, trabajó con calma y dignidad y acabó tranquilamente sus días á pesar de que, al surgir Julio Romano con la *manera moderna*, se viese desdeñado en su obra personal y abandonado por sus discípulos, desearios de caminar más libres.

A la muerte de Francisco Gonzaga en 1519, le sucedió Federico II, nombrado duque por Carlos V en el año en que fué coronado en Bolonia por Clemente VII. Federico murió en 1540,

ó sea un año no más después de la muerte de su madre, que había seguido siendo alma de su corte, como lo fuera de la de Francisco. El Palacio del Te (figs. 224 y 225) es la preza de su período de gobierno. Construido entre 1525 y 1535 por Julio Pippi, llamado Julio Romano (1492-1546), fué decorado en parte por él (figs. 226 y 227) y en parte, según sus dibujos y consejos, por Francisco Primaticcio, Benedicto Pagni da Pescia, Reinaldo Mantovano, que murió joven, y de quien Vasari dice «no haber tenido nunca la dicha ciudad hombre de mayor mérito», y Juan Bautista Ghisi ó Bertani, arquitecto, escultor y grabador, hermano de Dominico y padre de Adán, de Diana Mantovana (1536-1588), casada después con el arquitecto Francisco da Volterra, de Jorge (1524-1582) y de Teodoro (1536-1601), todos ellos pintores y grabadores. Julio Romano preparó además diversos dibujos para frescos en San Andrés (la hermosa iglesia edificada por León Bautista Alberti) (fig. 229), contribuyó con Juan Bautista Ghisi á la transformación de la planta de la Catedral antigua y sobre todo trabajó para Isabel y para Federico en la decoración de muchas partes de la Corte Real, en la que más tarde Lorenzo Costa el Mozo (1537-1583—fig. 228), descendiente de una familia de artistas, en la que se menciona también á Hipólito (1506-1561) y á Luis, decoró la *Sala del Zodiaco*.

De Lorenzo Costa el Mozo arrancan, además de Teodoro Ghisi, ya nombrado, Pedro Franchetti é Hipólito Andreasi (1548-1608), que



FIG. 222.—ANTONIO DA PAVIA:
TRES SANTOS. — Milán, Brera.



FIG. 223.—LIOMBRUNO:
JUICIO DE MIDAS. — Berlín, Galería.



FIG. 224.—MANTUA.
 ATRIO DEL PALACIO DEL TE.
 (Fot. Alinari.)

tua, y la ciudad del gran pasado se vió sujeta al Austria, que la conservó, salvo en el período *francés*, hasta 1866. María Teresa fundó en 1752 su *Real Academia*, en la que trabajaron José Baz-
 zani († 1769), Domenico Conti († 1817) y José Bottani (1717-1784).

Hoy la ciudad maravillosa, surgida, según la leyenda que recogió Dante, por cima y en torno de los huesos de Manto la profetisa, yace solitaria en medio de sus lagos, no tan conocida como merece serlo por los extranjeros y ni aun por los italia-
 nos. En su sueño reposa el glorioso poema suyo en que aparecen Virgilio y Sordello, Isabel de Este, Andrés Mantegna y los mártires de Belfiore.

BIBLIOGRAFÍA.—FILIP-
 PO BALDINUCCI, *Notizie dei
 professori del disegno*; L. LAN-
 ZI, *Storia pittorica d'Italia*;
 G. ROSINI, *Storia della pittu-
 ra italiana*; LERMOLIEFF
 (Morelli), *Kunstkritische Stu-
 dien ueber italienische Male-
 rei*; CAVALCASELLE y CRO-
 WE, *Storia della pittura ita-
 liana*; CAVALCASELLE y CRO-
 WE, *History of painting in
 North Italy*; BERENSON, *North
 Italian Painters*; U.

se dieron después á
 imitar al Parmigiani-
 no; de Hipólito Cos-
 ta; Francisco Borgani
 (1587-1624). Pero des-
 pués la corte de Man-
 tua recurre nuevamen-
 te á los forasteros: al
 cremonés Antonio Ma-
 ría Viani, al romano
 Domenico Feti, al ge-
 novés Juan Benedicto
 Castiglione y al par-
 mesano Juan Canti.

En 1708 fueron des-
 pojados los Gonzagas
 del dominio de Man-
 tua.

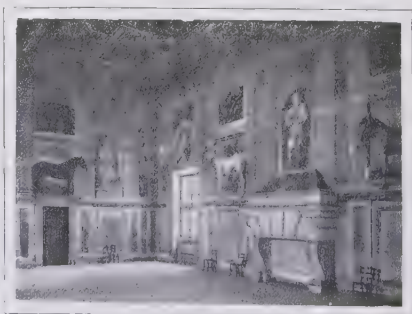


FIG. 225.—MANTUA.
 SALA DE LOS CABALLOS EN EL PALACIO DEL TE.
 (Fot. Alinari.)

THIEME y L. BECKER, *Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler*, I-III; BUCKHARDT, *Cicerone*, ed. VIII; L. VENTURI, *Le origini della pittura veneziana*; L. TESTI, *La storia della pittura veneziana*, parte I, cit.; M. PIETRUCCI, *Biografia degli artisti padovani*, Padua, 1858; G. A. MOSCHINI, *Della origine della pittura in Padova*, Padua, 1826; LAZZARINI y MOSCHETTI, *Documenti intorno alla pittura padovana del 400*, en el *Nuovo Archivio Veneto*, 1909; N. BALDORIA, *Documenti per la storia dell'arte in Padova*, en el *Archivio Storico dell'Arte*, 1891, n. I; G. M. URBANI DE GHELTOF, *Gli artisti del Rinascimento nel vescovado di Padova*, Padua, 1883; G. M. URBANI DE GHELTOF, *La ceramica in Padova*, Padua, 1888; A. MOSCHETTI, *Il Museo civico di Padova*, Padua, 1903; P. BRANDOLESE, *Pitture, sculture, architetture di Padova*, Padua, 1795; SELWYN BRINTON, *Humanism and Art. Padua and Verona*, Londres, 1907; P. SELVATICO, *Guida di Padova*, Padua, 1869; B. GONZATI, *La basilica di S. Antonio di Padova descritta e illustrata*, Padua, 1852; MICHELE CAFFI, *Il Santo*, Padua, 1889; *Memorie storiche sulle chiese di S. Maria del Torresino e di S. Michele in Padova*, Padua, 1854; ROSSETTI, *Descrizione delle pitture, sculture e architetture di Padova*, Padua, 1780; E. LOVARINI, *Intorno a un progetto del Sansovino per il Duomo di Padova*, en las *Atti e memorie della R. Accademia di scienze, lettere ed arti di Padova*, anno CCCLVIII, n. s., vol. XV, 1899; B. PERRISSUTI, *La basilica di S. Antonio e la repubblica francese a Padova nel 1787*, Padua, 1899; N. BALDORIA, *Il Briosco e il Leopardi archi-*

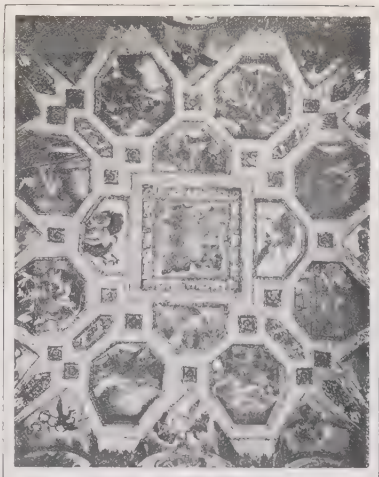


FIG. 220.—MANTUA.
BÓVEDA DE LA SALA DE PSIQUIS
EN EL PALACIO DEL TE.

(Fot. Alinari.)



FIG. 227.—JULIO ROMANO:
BANQUETE NUPCIAL DE AMOR Y PSIQUIS.
Mantua, Palacio del Te. (Fot. Alinari.)

te de S. Antonio di Padova descritta e illustrata, Padua, 1852; MICHELE CAFFI, *Il Santo*, Padua, 1889; *Memorie storiche sulle chiese di S. Maria del Torresino e di S. Michele in Padova*, Padua, 1854; ROSSETTI, *Descrizione delle pitture, sculture e architetture di Padova*, Padua, 1780; E. LOVARINI, *Intorno a un progetto del Sansovino per il Duomo di Padova*, en las *Atti e memorie della R. Accademia di scienze, lettere ed arti di Padova*, anno CCCLVIII, n. s., vol. XV, 1899; B. PERRISSUTI, *La basilica di S. Antonio e la repubblica francese a Padova nel 1787*, Padua, 1899; N. BALDORIA, *Il Briosco e il Leopardi archi-*



FIG. 228.—LORENZO COSTA:
BEATA OSANNA.

Mantua, Iglesia de Carbonarola Po.

(Fot. Premi.)

tetti della chiesa di S. Giustina in Padova, en el *Archivio Storico dell'Arte*, 1891, IV, 185; A. MOSCHETTI, *La Cappella degli Scrovegni e gli affreschi in essa dipinti*, Florencia, 1904; A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, vol. V, Milán, 1907; vol. VI, 1908; P. SCHUBRING, *Altichiero und seine Schule*, Leipzig, 1898; E. FÜRSTER, *Die Wandgemälde der S. Georgenkapelle zu Padua*, Berlin, 1840; J. VON SCHLÖSSER, *Giusto's Fresken in Padua*, en el *Jahrb. d. Kunsthist. Samml. des allerhöch. Kaiserhauses*, 1896; I. VON SCHLÖSSER, *Zur Kenntnis der künstlerischen Ueberlieferung in späten Mittelalter*, ibid., 1903; A. VENTURI, *Il libro di Giusto per la cappella degli Eremitani in Padova*, en la *Gallerie nazionali italiane*, IV, 1899; A. VENTURI, *Il libro dei disegni di Giusto*, ibid., V, 1902; A. VENTURI, en *Arte*, 1903, p. 79; L. DOREZ, *La canzone delle virtù e delle scienze di Bartolomeo ai Bartoli da Bologna*, Bergamo, 1904; G. FOGOLARI, *Gli affreschi del Guariento a Bassano*, en *Arte*, 1905, II; A. SCHIAVON, *Guariento*, en el *Archivio veneto*, XXXV; L. MENIN, *Illustrazione delle stanze della I. R. Accademia di scienze, lettere ed arti di Padova*, Padua, 1839; P. SELVATICO, *Frances-*

co Squarcione, Padua, 1839; P. MANTZ, *Andrea Mantegna*, en la *Gazette des Beaux Arts*, 2, XXXIII, 5; MAUD CRUTTWEL, *Mantegna*, Londres, s. d.; CH. YRIARTE, *Mantegna*, Paris, 1901; E. TODE, *Mantegna*, Leipzig, 1897; P. KRISTELLER, *Mantegna*, Londres, 1903; C. BOITO, *La ricomposizione dell'altare di Donatello*, en el *Arch. Storico dell'Arte*, 1895; C. BOITO, *L'altare di Donatello in Padova*, Milán, 1897; DETLEV FREIHERR VON HADELN, *Ein Rekonstruktionsversuch des Hochaltars Donatello's im Santo zu Padua*, en el *Jahrb. der K. Pr. Kunstsamml.*, 1900; P. KRISTELLER, *Ueber Donatello's Altarbau im Santo zu Padua*, en *Sitzungsbericht VIII, 1899, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft*; A. GLORIA, *Donatello a S. Antonio di Padova*, Padua, 1895; C. VON FABRICZI, *Donatello Mitarbeiter an den Reliefs im Santo*, en el *Repertorium f. Kunstwiss.*, 1889, 103; W. BODE, *Donatello à Padoue*, Paris, 1883; F. CORDENONS, *L'altare di Donatello al Santo*, Padua, 1905; BROCCHI, *Il Padovanino*, op. cit.; A. MOSCHETTI, *L'autoritratto del Padovanino*, en el *Bollettino del Museo civico di Padova*, 1899, 51; B. BERENSON, *An Altar-piece by Girolamo da Cremona*, en *The Study and Criticism of Italian Art*, serie II, Londres, 1902, y *Una nuova pittura di Girolamo da Cremona*, en la *Rassegna d'Arte*, Marzo, 1907; W. BODE, *Madonnenbilder von Domenico und Francesco Morone*, en el *Jahrb. d. Königl. Preuss. Kunstsamml.*, VIII, 121; W. BODE, *Lo scultore Bartolomeo Bellano da Padova*, en el *Arch. Storico dell'Arte*, IV, 1891; A. VENTURI, *La Galleria Storbini in Roma*, Roma, 1900, p. 154; FRIZZONI, en el *Archivio Storico dell'Arte*, 1890, 303; A. VENTURI, *Appunti sul Museo civico di Verona*, en *Madonna Verona*, 1907, I; A. VENTURI, en *L'Arte*, 1898, 357; A. MUNOZ, *Dipinti di Bernardino Parenzano nel Museo civico di Venezia*, en el *Bollettino d'arte del Minist. della P. I.*, 1908, 7; CARLO D'ARCO, *Delle arti e degli artefici di Mantova*, Mantua, 1857; FR. AN-TOLDI, *Guida di Mantova*, Mantua, 1835; M. PASCASIO, *Guida di Mantova*,

Mantua, 1905; A. BERTOLOTI, *Artisti in relazione coi Gonzaga signori di Mantova*, Módena, 1885; A. BERTOLOTI, *Figuli, fonditori e scultori in relazione con la Corte di Mantova, nei secoli XV-XVII*, Milán, 1890; UMBERTO ROSSI, *La patria di Sperandio*, Como, 1897; A. VENTURI, *Sperandio di Mantova*, en el *Archivio Storico dell'Arte*, I, Roma, 1888; H. MACKOWSKI, *Sperandio Mantovano*, en el *Jahrb. d. Königl. Preuss. Kunstsamml.*, XIX, 171; A. LUZIO, *La Madonna della Vittoria del Mantegna*, en *Emporium*, X, 1899; R. MELLODI, *La Basilica di S. Andrea in Mantova*, en *Emporium*, XIV, 1901; VITTORIO MATTEUCCI, *Le chiese artistiche del Mantovano*, Mantua, 1902; G. PRANDI, *Vita e opere di Lorenzo Leombruno*, Mantua, 1825; C. GAMBA, *Lorenzo Leombruno*, en *Rassegna d'Arte*, 1906; A. LUZIO, *Il Palazzo del Te a Mantova*, en el *Corriere della Sera*, 1905; STEFANO DAVARI, *Descrizione del Palazzo del Te di Mantova di Giacomo Strada, illustrata con documenti tratti dall'Archivio Gonzaga*, en *L'Arte*, 1899; STEFANO DAVARI, *Descrizione del Palazzo del Te di Mantova*, Mantua, 1905; I. ALDOBRANDINI, *La sala dei Giganti nel Palazzo del Te presso Mantova creduta disegno di Giulio Romano, dimostrata invenzione e opera di Rinaldo Mantovano*, Verona, 1833; C. D'ARCO, *Istoria della vita e delle opere di Giulio Romano*, Mantua, 1838; A. VENTURI, *Lorenzo Costa*, en el *Archivio Storico dell'Arte*, 1888; E. JACOBSEN, *Lorenzo Costa und Francesco Francia*, en el *Jahrb. d. K. Preuss. Kunstsamml.*, XX, 150; G. GRUYER, *L'Art ferrarais à l'époque des Princes d'Este*, Paris, 1897; A. PATRICIOLO, *Guida del Palazzo ducale di Mantova*, Mantua, 1908; *Album del Palazzo ducale di Mantova*, Bergamo, s. a.



FIG. 220.—MANTUA.—SAN ANDRÉS.
(Fot. Alinari.)



FIG. 230.—MANTUA.—CASTILLO DE LOS GONZAGA.



FIG. 231.—VERONA.—ANFITEATRO.

(Fot. Alinari.)

IX

VERONA, VICENZA, BRESCIA Y BÉRGAMO

A ninguna de las admirables ciudades subalpinas del Véneto y de Lombardía le faltó el arte, y sobre todas ellas, más ó menos, ejercieron su influjo la escuela paduana primero y después las escuelas venecianas. Ya al tratar de estas últimas hemos tenido ocasión de hablar de varios artistas nacidos en diversos lugares del dominio véneto; nos hemos ocupado después de Padua y de Mantua, ligadas por la gran obra de Mantegna; veremos ahora el arte veronés para ir luego á Vicenza, á Brescia y á Bérgamo.

La historia de la pintura tiene especial importancia en Verona; después de la de Venecia, se la puede considerar como la más notable de toda la región, y aun, de haber continuado la pintura con el ímpetu y la fuerza iniciales, hubiera sido la primera.

La ciudad, por otra parte, tenía tradiciones artísticas y monumentos admirables, testimonios de su grandeza romana y medioeval.

Subsisten aún hoy del período romano la Puerta de los Leo-

nes, las llamadas puertas dei Borsari, el teatro y el anfiteatro (fig. 231), y de la Edad Media una conspicua serie de iglesias románicas, entre las que sobresalen San Zeno (figura 232), en cuya fachada hay esculturas de Guillermo y de Nicolás (anteriores á 1138), y la Catedral, monumento del mismo estilo que, como en San Fermo (figura 233), tomó en obras sucesivas aspecto ojival. Del estilo ojival son puros ejemplos Santa Anastasia (fig. 234) y una notable serie de sepulcros, entre los cuales siguen siendo los más admirables los de los Escaligeros, debidos en parte (fig. 235) á maestros lombardos.

Después, con el siglo xv, la escultura y la arquitectura, por la influencia de artistas toscanos, se encaminan hacia el Renacimiento, que, llegado á madurez, deja allí obras maestras de armonía y de gracia como el Palacio del Consejo (fig. 236), asignado, sin pruebas, á fra Giocondo, la puerta del Arzobispado,

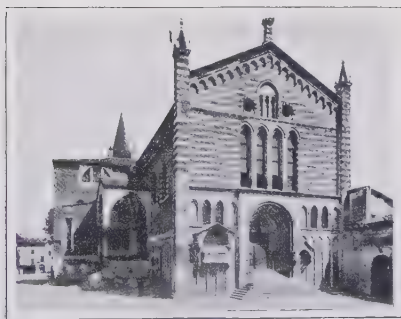


FIG. 233.—VERONA.
IGLESIA DE SAN FERMO MAYOR.

(Fot. Alinari.)



FIG. 232.—VERONA.
IGLESIA DE SAN ZENO MAYOR.

(Fot. Alinari.)

el campanil de Santa María in Organo, construido por aquel fray Juan da Verona (1457-1525), que fué igualmente famoso grabador en madera y taraceador. En seguida, con el siglo xvi, se impone allí también el clasicismo, del que es principal sostenedor Miguel Sanmicheli (1484-1559), que deja allí los grandiosos palacios Canossa, Lavezzola, Pompei en la Vittoria (fig. 237), Guas-



FIG. 234.—VERONA.
IGLESIA DE SANTA ANASTASIA.
(Fot. Alinari.)

pios de técnica y de sentimiento, como son una nueva magnificencia de fondos arquitectónicos y una investigación aguda de la verdad que la lleva, con mucho, fuera de la fórmula giottesca, ya empobrecida y cansada (fig. 238). La afirmación, ó por mejor decir, la conquista de la nueva manera, pertenece, sin embargo, á la generación siguiente, si no á Juan Badile (tr. 1409-1448), ciertamente á Esteban da Verona, llamado antes da Zevio (1375-m. después de 1438—fig. 239) y á Antonio (llamado por lo general Vettore) Pisano, conocido más comúnmente por Pisanello (1397-1455). Esteban añadió á su arte elementos exóti-

taverza, Bevilacqua; la capilla Pellegrini en San Bernardino y otras rotondas y cúpulas y campaniles, así como buena parte de las fortificaciones renovadas, con las puertas Nueva y del Palio.

Pero el arte que floreció con más lozanía en Verona fué la pintura, que se presenta con importancia desde el siglo xiv. Ofrece al comienzo caracteres bizantinos en Cicogna, procedente acaso de Bologna; se resiente después de la influencia de Giotto, manifiesta en varios frescos de San Fermo, y finalmente, con Altichiero (cuya obra, como la de Avanzi (figura 240), se ha de buscar hoy en Padua) muestra caracteres pro-

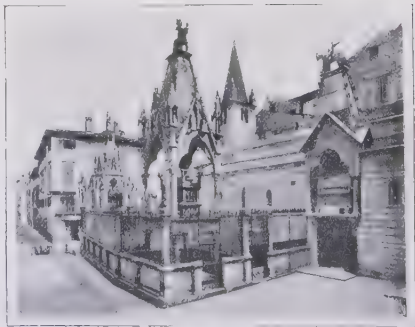


FIG. 235.—VERONA.
TUMBAS DE LOS ESCALIGEROS.
(Fot. Alinari.)

cos, especialmente derivados de la escuela de Colonia y quizá también de Lombardía, en donde le habían precedido Michelino da Besozzo y Giovannino de' Grassi; pero supo fundirlos con elegancia y discernimiento. Fué, con todo, muy inferior á Pisanello, á quien hay que contar, sin duda, entre los más grandes fundadores del Renacimiento.

Es innegable la influencia que en él tuvo Gentile da Fabriano, que desde 1408 estaba ya en Venecia; pero, al contacto de la verdad, conoció en seguida su propia fuerza y encontró su propia personalidad. A ello contribuyó también el hecho de haberse dedicado al arte de la medalla, por la cual, merced á los retratos, alcanzó presto una amplia y potente nota de naturalismo. Fué el verdadero restaurador de aquel arte, y su maestría suscitó multitud de secuaces, y entre ellos, sólo en Verona, se cuenta á Mateo Pasti, Juan María Pomedello y Julio della Torre. Las medallas del Piccinino, de Leonello de Este, de los

Malatesta, de Pier Cándido Decembrio, de Victorino da Feltre, de Felipe María Visconti, de Juan Paleólogo, de Alfonso de Aragón, de Francisco Sforza, de los Gonzaga, de Íñigo d'Avalos y de Tito Vespasiano Strozzi, son tan admirables por las vigorosas imágenes de los personajes reproducidos como por los reversos, en los que se ven *desnudos*, animales, paisajes, en donde la verdad se



FIG. 236. — VERONA. — PALACIO DEL CONSEJO.

(Fot. Alinari.)



FIG. 237. — VERONA.
PALACIO POMPEI ALLA VITTORIA.

(Fot. Alinari.)



FIG. 238.—ALTICHERO: VIRGEN CON
EL NIÑO EN EL TRONO, ANGELES Y SANTOS.
Verona, Iglesia de Santa Anastasia.

(Fot. Alinari.)

desposa con una elegancia incomparable, todo ello traducido en bronce con una técnica digna de los antiguos (figura 241). Pero, á nuestro modo de ver, no merece menos como dibujante y como pintor, hasta por considerar que casi todas las pinturas preceden cronológicamente á las medallas. Ya se revela en los dibujos su pasión investigadora y su agudeza para sorprender cuanto hay de más bello y característico en

las obra de la naturaleza. En esto tiene puntos de contacto con Leonardo da Vinci. Yerbas, flores, animales, en sus más varios aspectos, tienen para él tanto interés como la figura hu-



FIG. 239.—ESTEBAN DA VERONA: VIRGEN CON EL NIÑO.
Verona, Museo Cívico.

(Fot. Brogi.)



FIG. 240.—JACOBO AVANZI:
ENTIERRO DE LA VIRGEN.
Padua, Iglesia de San Miguel.

(Fot. Alinari.)

mana. Y así, los estudió con la misma intensidad y los dibujó con igual cuidado. En sus pinturas añadió á la belleza un puro sentimiento de poesía que las hace deliciosas. Tal es la *Anunciación* en San Fermo, de Verona, con el ángel trémulo de emoción, que se reconcentra todo escondiéndose casi en la curva solemne de las alas; tal, en Santa Anastasia, el San Jorge que parece huir la mirada fija y agradecida de la princesa (fig. 245); tal el San Eustaquio sorprendido por la aparición del ciervo, en la selva obscurísima, llena de animales que, á través de sus ramas, no permite *raggiar sole ne luna* (fig. 244); tal la intensa conversación entre San Antonio abad y San Jorge.

En 1436, Jacobo Bellini pintaba en la Catedral de Verona su populoso fresco de la *Crucifixión*; poco más de veinte años más tarde, Andrés Mantegna dejaba en San Zeno su célebre trípti-



FIG. 241. — PISANELLO:
MEDALLA DE SEGISMUNDO MALATESTA.



FIG. 242. — F. BENAGLIO:
VIRGEN CON EL NIÑO Y ANGELES.
Verona, Museo Cívico.
(Fot. Anderson.)



FIG. 243. — F. BONSIGNORI:
VIRGEN CON EL NIÑO Y SANTOS.
Verona, Iglesia de San Bernardino.
(Fot. Brogi.)



FIG. 244. — PISANELLO:
LA VISIÓN DE SAN EUSTAQUIO.
Londres, Galería Nacional.

(Fot. Hanfstaengl.)

(figura 246); Dominico Morone (1442-1528? fig. 247) y su hijo Francisco (1470-1529), derivados el uno de Benaglio, el otro de su padre, pero ambos influidos por Mantegna y después por Gentile Bellini; Jerónimo dai Libri (1472-1556 — fig. 248), alumno de Dominico Morone, que imita después, además de á Mantegna, á Bartolomé Montagna. Más ecléctico se

co. Estas obras insignes, además de las de Pisanello, fueron guía principal, pero no única, de los maestros veroneses sucesivos. Francisco Benaglio, formado en la escuela paduana (figura 242), siguió pronto á Mantegna, y manteñescos aparecen también desde el principio Francisco Bonsignori (1455-1519), que después no fué sordo á los atractivos de los hermanos Bellini (fig. 243); Liberal (1445-1526), desigual, pero fuerte y no exento de rasgos personales

manifesta Juan Francisco Caroto (1480-1555— figura 249), por cuyas obras se ven pasar sucesivamente las impresiones de Liberal, de Mantegna, de Bonsignori, de Cima y, por último, hasta de Rafael. Nicolás Giolfino (1476-1555), que arranca de Liberal, se abandona también á diversos influjos; pero en su obra conserva mayor unidad (fig. 250), mientras Juan María



FIG. 245. — PISANELLO:
SAN JORGE LIBERTA Á LA HIJA DEL REY.
Verona, Iglesia de Santa Anastasia.

(Fot. Alinari.)

Falconetto (1468-1534), buen fresquista, revela su pasión de arquitecto disseminando en las pinturas mil edificios y haciendo sus escenas vulgares por las infinitas minucias que reproduce en ellas (fig. 251), y mientras Miguel da Verona (fig. 253), que floreció en el primer cuarto del siglo xvi, aun siguiendo la manera de Morone, no disimula sus simpatías por Carpaccio. Sin embargo, entre todos estos artistas, formados en la escuela del siglo xv y sorprendidos en su marcha por la vigorosa y amplia manera del xvi, el más notable fué un cierto Pablo Morando Cavazzola (1489-1522—fig. 252). Salió de la escuela de Dominico Morone para seguir después el ejemplo de Caroto, de Giolfino y de Montagna y llegar á una cauta admiración de Rafael; pero tuvo cualidades de colorista de primer orden, porque supo unir á la vivacidad una perfecta armonía y á lo acabado del trabajo una técnica sencilla y fresca.

Después de Cavazzola, la pintura veronesa entra de lleno en las tendencias del siglo xv, pero bajo la protección del gran arte veneciano, por el que un poco más tarde fué casi totalmente absorbido. En efecto, mientras Juan Caroto (1491-1555), Francisco Torbido, llamado el Moro de Verona (1483-1565), fresquista discreto pero vigoroso, especialmente en los retratos (fig. 254), Dominico Riccio, llamado el Brusasorci (1515-1567), Antonio Badile (1517-1560—figura 255), aunque sin escaparse del influjo de la triunfante escuela veneciana y sobre todo de la poderosa de Tiziano, conservan cierta cohesión con el arte de su ciudad, Bonifacio dei Pitati, Pablo Veronés, Pablo Farinati (1524-1606—fig. 256), Bautista Zelotti (1532-1592), etc., deben considerarse como atraídos á la órbita veneciana.

Únicamente Jacobo Ligozzi (1543-1627) se aparta de la dirección común de sus conciudadanos porque, habiéndole llamado á Florencia el gran duque Fernando II, se abandona bien pronto á la manera toscana, más correcta y amable, pero menos ardiente y vigorosa (fig. 257).

De todos modos, es de notar que, á semejanza de Venecia,



FIG. 240.—LIBERAL DA VERONA: SAN SEBASTIÁN.
Milán, Pinacoteca de Brera.
(Fot. Anderson.)



FIG. 247.—MORONE:
VIRGEN CON EL NIÑO.—Verona,
Iglesia de Santa María in Organo.
(Fot. Anderson.)

Verona nunca sufrió artísticamente eclipses totales, porque siempre tuvo alguna luz que la iluminase. Hay que mencionar también, en efecto, á los pintores Antonio Balestra (1666-1740), Giambettino Cignaroli (1706-1770), Tommaso Porta (1689-1768) y Francisco Lorenzi (1723-1787); los escultores Lorenzo Muttoni (1720-1778), Francisco Zoppi (1733-1799) y Torcuato della Torre (1827-1855), y en especial los arquitectos J. B. Miglioranzi (siglo xvii), Lelio Pellesina y su hijo Vicente (1632-1692), Próspero Schiavi (1643-1697), Dominico Rossetti (1650-1736), Ludovico Perini (1685-1731), Alejandro Pompei (1705-1772), su discípulo Adriano Cristofali (1717-1788) y otros varios.



Vicenza, lo mismo que Verona, es ya notable en la época romana; pero, desgraciadamente, de su período de gloria no conserva más que míseros despojos. En la Edad Media, cuando no se vió maltratada, la desdeñaron. Resurgió más tarde en el período episcopal y en el comunal, como otras ciudades principales de la Italia alta. Hicieronse primeramente notables agregaciones y cambios en la iglesia de Santos Vito y Modesto, hoy de Santos Félix y Fortunato; construyéronse después, en estilo de transición románico-ojival, las iglesias de San Lorenzo (figura 261), de Santa Corona y de San Miguel, además de la Catedral (fig. 258), que sufrió incesantes transformaciones, como la ciudad, sojuzgada sucesivamente por los Carriaseses de Padua, por los Escaligeros de Verona, por los Visconti de Milán y, en fin (1404), por la República de Venecia, que la conservó hasta 1796.

La gloria artística de Vicenza está toda en el período veneciano y es altamente notable por sus arquitectos y pintores. Antes que Palladio nacieron allí Esteban Formenton, su hijo Tomás, que trabajó en la célebre Loggia de Brescia, y Juan Jorge Trissino (1478-1550), que fué además poeta de fama. Sobresalió entre todos, hasta el punto de que se le llamara «fundador

de la arquitectura moderna», Andrés Palladio (1518-1580). Pero su modernidad no era sino una renovación genial de los estilos antiguos, un deseo continuo de que los edificios religiosos alcanzasen belleza y esplendor por sus mismas proporciones, es decir, sin la máscara de la decoración. En ello seguía, por otra parte, los preceptos de Bramante y de Miguel Angel, que le habían precedido en el largo estudio y en el gran amor de Roma. Pero al aplicarlo tuvo más rigor que ellos, tal vez hasta parecer desnudo y frío. Y no sólo buscaba sugerencias artísticas en la arquitectura antigua, sino que igualmente, y más aún, tenía en cuenta los problemas constructivos y la disposición de los interiores. Como Miguel Angel, y más tarde Bernini, dieron á Roma un *aspecto*, un *carácter* definitivo, él se lo dió á Vicenza, tanto que á esta ciudad se le



FIG. 248.—JERÓNIMO DAI LIBRI:
SANTA ANA CON LA VIRGEN
Y SANTOS.—Verona, San Polo.
(Fot. Anderson.)



FIG. 249.—CAROTO:
LOS ARCÁNGELES Y TOBÍAS.—Verona,
Museo Cívico. (Fot. Anderson.)

llamó *la ciudad de Palladio*. Su nobilísima arquitectura se impone, en efecto, y da la norma para lo porvenir, rehaciendo los palacios de estilo *gótico-veneciano* Da Schio, Porto, Colleoni, Bertolini, Braschi, Pigafetta, Navarotto, Longhi, Caola, de los Dormitorios Económicos y otros más. En Venecia es, efectivamente, donde conviene estudiar la arquitectura paladiana, de la que, con la cantidad y variedad de los edificios, se saca mayor provecho que examinándola en muestras aisladas y en ambientes no bien armonizados. El Templo del Redentor y el Palacio Ruini, casi solos entre la riqueza y la vivacidad decorati-



FIG. 250.—NICOLÁS GIOLFINO:
LA ASCENSIÓN.

Verona, Iglesia de Santa María in Organo.

tro Olímpico (fig. 260), etc., como al señalar el camino á sus sucesores, entre los que nos encontramos pronto con un artista de gran valor: Vicente Scamozzi (1562-1616), solicitado hasta desde el extranjero, desde Génova, desde Roma y, como hemos visto, desde Venecia, y autor en su ciudad natal de los palacios que fueron Trissino-Baston y Valmarana, antes Trento, del escenario del Olímpico, etc.; y más tarde con Eneas Amaldi (1716-1794), Otón Calderari (1730-1803) y Juan Miglioranza (1798-1861). Ciertos lugares de Vicenza aparecen, desde el punto de vista arquitectónico, verdaderamente magníficos. Tal es el grupo de edificios que se ve desde la calle de la Biblioteca Bertoliana, formado por el costado de la Loggia del Capitanio y la Basílica; tal, la Plaza dei Signori, con la misma Basílica, la misma Loggia, vistas de otro lado, la Torre, la iglesia de San Vicente, el Monte de Piedad, las Columnas.

va de Venecia y de Bologna, parecen fríos y académicos.

Andrés Palladio hace de Vicenza una Roma en pequeño, tanto al construir la famosa Basílica (figura 259), el Puente de San Miguel, la Rotonda, los Palacios Porto, hoy Colleoni, Thiene, hoy Banco Popular, Chiericati, Valmarana y Barbaran, la Loggia del Capitanio, el tea-



FIG. 251.—FALCONETTO:
LA SIBILA REVELA Á AUGUSTO
EL MISTERIO DE LA ENCARNACIÓN.

Verona, Museo Cívico.

(Fot. Anderson.)

El grupo de pintores que nacieron ó florecieron en Vicenza no es menos notable que el de los arquitectos. El más antiguo de aquéllos es un cierto Bautista, de quien se ve un gran políptico en el Museo de su ciudad, de manifiesto abolengo veneciano, tanto por la rica forma del marco como por el compuesto alargamiento de las figuras. Hay quien opina que fué también vicentino Avanzi, que trabajó en Padua (v. las págs. 128 y 144), lo mismo que Francisco Verla (que floreció hasta 1522 aproximadamente) y siguió primero al Perugino y después á Mantegna. Compañeros de éstos son otros mediocres artistas; pero surge después allí uno de gran mérito que irradia su influencia aun fuera del dominio vicentino y es

Bartolomé Montagna, nacido en Orzinovi, en el de Brescia, hacia mediados del siglo xv, y muerto en 1523 en Vicenza, su morada habitual por espacio de casi medio siglo. Como ocurre con todos los artistas que tienen personalidad, la investigación de los maestros de Bartolomé es bastante diversa: se le ha creído alumno de Aivisio Vivarini, influido por Mantegna, por Carpaccio, por Gentile Bellini, por el escultor Bellano, sin que dejara de dar oídos á las voces de más allá de los Alpes. En él se



FIG. 252. — CAVAZZOLA:
EL DESCENDIMIENTO.

Verona, Museo Civico. (Fot. Brogi.)



FIG. 253. — MIGUEL VERONÉS: CRUCIFIXIÓN.

Milán, Pinacoteca de Brera.

(Fot. Anderson.)

fundieron, ciertamente, varios elementos, reforzados por un ingenio de primer orden; que si aun en las composiciones (simétricas y compuestas en él) quedó por bajo de Carpaccio, de Gentile Bellini y, por la

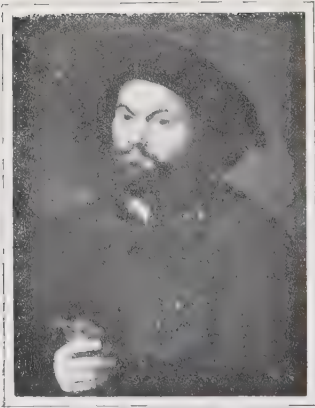


FIG. 254.—F. TORBIDO: REFRATO.
Milán, Pinacoteca de Brera.
(Fot. Anderson.)

guna obra, como el prodigio de grandiosidad y sentimiento que es la *Pietà* del Museo de Vicenza (fig. 266); pero decayó y languideció después en las formas vulgares. Entre los influídos por Montagna hemos mencionado ya á Cima da Conegliano. Nos falta ahora decir dos palabras acerca de Marcelo Fogolino, natural de San Vito del Friuli, que fué á trabajar á Vicenza, haciéndolo entre 1520 y 1540. En sus pinturas, geniales por la vivacidad de formas y de colorido, da muestras de eclecticismo (fig. 265). En Vicenza sigue á Speranza más que á Bartolomé; luego se perfecciona con el Pordenone, no sin dar muestras, en algunos rasgos, de conocer y admirar las obras de Rafael. Vicentinos fueron, por fin, J. B. Maganza (1509-1589), su hijo y discípulo Alejandro (1556-1630) y An-

divina idealidad, de Juan Bellini, por la severa bondad del dibujo, por la sombría viveza del color, por la grandiosidad de las formas y el elevado carácter austero que imprimió á las figuras no fué segundo de nadie; bastarían para probarlo las Palas de Brera (fig. 264) y de Berlín, la *Pietà* de Monteberico, los cuadros de las iglesias y del Museo de Vicenza. Siguieron de cerca la manera de Bartolomé, Benedicto (fig. 263), su hermano (y no su hijo, si se le considera nacido en 1458 ó por aquellos años), Juan Speranza (fig. 262) y Juan Bonconsiglio, llamado el Marescalco, que floreció entre 1490 y 1535. Este último llegó hasta á emular al maestro en al-



FIG. 255.—ANTONIO BADILE: LA VIRGEN EN EL TRONO Y TRES SANTOS.
Verona, Museo Civico. (Fot. Anderson.)

drés Michieli, también discípulo de aquél, y más conocido con el nombre de Andrés Vicentino (1539-1614).



En Brescia nos encontramos ante los primeros contactos con el arte lombardo. Los pintores quattrocentistas son, efectivamente, los que llevan á Milán las enseñanzas de Padua. De Brescia es Vi-

cente Foppa, de Treviglio (á mitad de camino, aproximadamente, entre Brescia y Milán) Bernardino Butinone y Bernardo Zenale; y aun la actividad de Vicente Civerchio se desenvuelve allí, antes de buscar otros lugares. Pero de éstos hablaremos al tratar del arte en Milán.

Brescia, ciudad de gran importancia en el período romano, conserva aún los despojos de monumentos notables como el Foro, la Curia, el Templo de Vespasiano, así como extraordinario número de inscripciones y esculturas entre las cuales es celebradísima la estatua en bronce de la Victoria. Dan fe además de que su importancia continuó en el período bizantino y



FIG. 257.—LIGOZZI: LOS ENVIADOS DE VERONA ENTREGAN AL DUX LAS LLAVES DE LA CIUDAD.
Verona, Museo Cívico.



FIG. 250.—PABLO FARINATE:
JESÚS ANTE EL PUEBLO.
Verona, Museo Cívico. (Fot. Brogi.)

longobardo que vino después los restos de San Salvador, Santa María del Solario, la Catedral vieja sobrepuesta á la Rotonda del siglo XII (figura 267), que es ciertamente el monumento más singular del período románico, al que han de



FIG. 258. —VICENZA.—CATEDRAL.

(Fot. Alinari.)

referirse también *San Faustino en reposo* y el palacio del Broletto. En el período en que triunfó la ojiva, Brescia construyó diversas iglesias, pero se mostró siempre reacia á la imitación lisa del gótico extranjero y así llegó al Renacimiento, que se desarrolló en ella principalmente bajo la protección de la República de Venecia y que dejó allí obras insignes, como

la iglesia de los Milagros, el mausoleo de Marcantonio Martinengo (fig. 268) y la Loggia (fig. 269), en cuyas obras concurren muchos artistas desde Formenton hasta Sansovino y Pedro Beretta (1518-1572), arquitectos, y multitud de escultores, algunos de ellos brescianos. También lo fué Antonio Calegari (1608-1777), á quien se debe la fuente de la plaza del Duomo y una admirada estatua de Santa Inés.

Pocas ciudades invitaron á mayor número de artistas, ó los produjeron, dedicados á las más varias manifestaciones, al igual de Brescia, que por lo mismo, á pesar de que no tuvo genios de primer orden, pudo contar una extensión y una continuidad de trabajo artístico bastante para enaltecerla en todo lugar y en todo tiempo. En Brescia florecieron, en numerosas falanges, orífices autores de nieles buscadísimos, grabadores en madera y taraceadores, entre los que figuran Esteban Lamberti y Rafael Marone (1479-1560), pintores de vidrieras, miniadores, eje-



FIG. 259. —VICENZA.—BASÍLICA PALADIANA.

(Fot. Poppi.)

cutores de instrumentos músicos, en especial órganos y laúdes que se transformaron después en el violín, al que puede considerarse como invención de Brescia; fabricantes de armas que procuraron á su ciudad una larga supremacía en la industria siderúrgica, tanto por su bondad como por su riqueza y hermosura.

La pintura en el siglo xiv fué en Brescia escasa y mediocre; en cambio en el xv se fijó allí con el grupo de artistas ya nombrados, los cuales determinaron la dirección del arte lombardo hasta Leonardo; después, con el xvi, se desenvolvió en la ciudad una escuela vigorosa iniciada por Florianio Ferramola, muerto en 1528 (figura 270), de quien arrancan Alejandro Bonvicino, llamado el Mo-

retto (1498-1554), y Jerónimo Romano, llamado el Romanino (1485-1566). Derivados uno y otro del mismo maestro é influídos por Jerónimo Savoldo (bresciano también, pero formado, como se ha visto, en la escuela veneciana), y después por Tiziano y Lotto, uno y otro, en suma, formados en la misma atmósfera artística, difieren de manera curiosa en el sentimiento y en las cualidades exteriores.

Moretto, espíritu tranquilo, puro y ordenado, trata con predilección y fortuna los asuntos en que la tranquila expresión religiosa predomina (fig. 271). Cuando se atreve con asuntos dramáticos y tumultuosos, no resuelve con claridad ni la composición ni

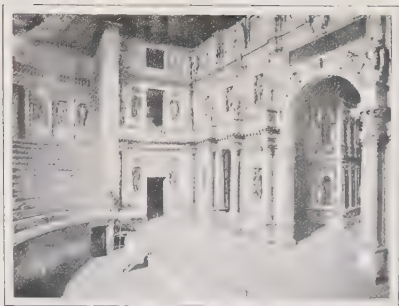


FIG. 260.—VIZENZA.—TEATRO OLÍMPICO.

(Fot. Alinari.)



FIG. 261.—VICENZA.

ÁBSIDE Y CAMPANIL DE SAN LORENZO.

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche.)



FIG. 262.—J. SPERANZA:
VIRGEN CON EL NIÑO,
SAN BERNARDO Y SAN FRANCISCO.
Milán, Pinacoteca de Brera.

la forma. Su colorido, además, es frío y como si estuviera sostenido por una nota continua de ligero violado que á las veces degenera en lividez, no sin aportar, á pesar de todo, un elemento técnico á favor del sentimiento.

El Romanino es menos dibujante, pero tiene vida más ardiente. Su colorido, rico de frescos tonos argentinos y de vislumbres de carmín, produce un sentimiento de alegría en pleno contraste con el sentimiento de tristeza que causa el color del Moretto, que ni siquiera falta en la reunión de bellísimas damas pintadas por él al fresco en el palacio Martinengo de Brescia.

Bien es verdad que el Romanino, además de los maestros indicados, se atuvo á Giorgione y se expresó de manera conforme á su temperamento vivaz y extraño. Salió pronto de la severidad escolástica para crearse un estilo menos noble, pero personal, expedito y enérgico. Sus tablas de altar de San Francisco en Brescia (fig. 273) y del Museo de Padua están como animadas por un fervor y una alegría juvenil que fascina y consuela.

A esto se debe quizá el hecho de que se acercaran pocos alumnos á Moretto y muchos al Romanino. De todos modos, en el número escaso de aquéllos estuvo Juan Bautista Moroni (1520-1578), natural de Bondo de Bérgamo, que al

Bien es verdad que el Romanino, además de los maestros indicados, se atuvo á Giorgione y se expresó de manera conforme á su temperamento vivaz y extraño. Salió pronto de la severidad escolástica para crearse un estilo menos noble, pero personal, expedito y enérgico. Sus tablas de altar de San Francisco en Brescia (fig. 273) y del Museo de Padua están como animadas por un fervor y una alegría juvenil que fascina y consuela.

A esto se debe quizá el hecho de que se acercaran pocos alumnos á Moretto y muchos al Romanino. De todos modos, en el número escaso de aquéllos estuvo Juan Bautista Moroni (1520-1578), natural de Bondo de Bérgamo, que al

Bien es verdad que el Romanino, además de los maestros indicados, se atuvo á Giorgione y se expresó de manera conforme á su temperamento vivaz y extraño. Salió pronto de la severidad escolástica para crearse un estilo menos noble, pero personal, expedito y enérgico. Sus tablas de altar de San Francisco en Brescia (fig. 273) y del Museo de Padua están como animadas por un fervor y una alegría juvenil que fascina y consuela.

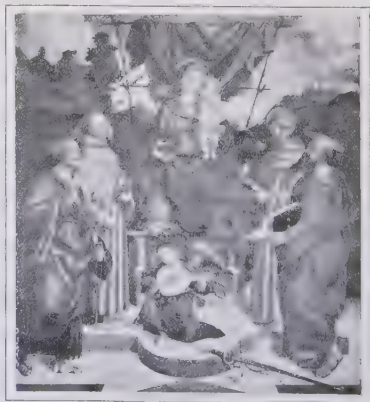


FIG. 263.—BENEDITTO MONTAGNA:
VIRGEN Y SANTOS.
Milán, Pinacoteca de Brera.



FIG. 26.—J. MONTAGNA: VIRGEN EN EL TRONO CON EL NIÑO Y SANTOS.
Milán, Pinacoteca de Brera.

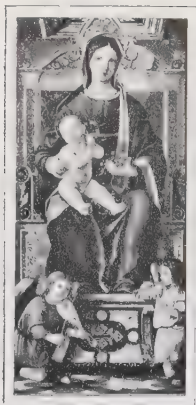


FIG. 205. — FOGOLINO:
VIRGEN CON EL NIÑO.
Milán, Museo Poldi Pezzoli.
(Fot. Anderson.)

par que se mostró discreto en los cuadros sagrados, sobresalió en la ejecución de retratos (fig. 272), fuertes por la investigación formal y sentimental hasta el punto de que despertaron la admiración del mismo Tiziano, maestro de maestros.

En cambio, del taller del Romanino salieron, entre otros muchos, Calixto Piazza, de quien hablaremos más adelante, Jerónimo Muziano (1528-1592?) de Acquafreda, en el dominio de Brescia, que cambió de manera con su estancia en Roma, y Lactancio Gambara que, aunque murió bastante joven (1574?), tuvo tiempo para dejar multitud de pinturas, frescos especialmente, frutos de una fantasía férvida y de una ejecución cuidada, en Brescia (fig. 274), en Mantua, en Cremona, en Parma, en Bérgamo y en otras partes.



Otra ciudad prealpina exornada de singulares obras artísticas es Bérgamo; pero nunca tuvo una escuela propia de pintura. En Bérgamo nacieron Previtali, Talpino, Víctor Ghislandi, llamado Fra Galgario (fig. 275), Bartolomé Nazzari, ambos notables retratistas (véase la pág. 114); en su territorio, Jerónimo da Santa Croce, Jacobo Palma el Viejo, Cariani, Moroni y otros; pero salieron de allí y se formaron en escuelas que florecían en otras partes, especialmente, como hemos visto, en la veneciana. Y también estudió su arte en Venecia el célebre taraceador Fra Dominico, bergamasco (1490?-1549). Bérgamo,

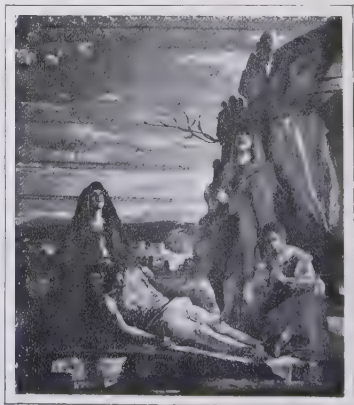


FIG. 206. — J. BONCONSIGLIO:
CRISTO DESCENDIDO. — *Vicenza, Museo Cívico.*

en compensación, pidió obras suyas á distintos maestros. Juan da Campione esculpió y edificó en ella en el siglo xiv, Amadeo construyó ese prodigio de elegancia que se llama la Capilla Colleoni (fig. 276), Lorenzo Lotto dejó allí, entre infinitos trabajos, sus obras maestras, y J. B. Tiépolo frescos vigorosos.

BIBLIOGRAFÍA. — VASARI, *Vite*; MICHIEL, *Notizia d'opere di disegno*; BALDINUCCI, *Notizie di professori di disegno*; LANZI, *Storia pittorica*; ROSINI, *Storia della pittura*; CROWE y CAVALCASELLE, *A History of Painting in North Italy*; MEYER, *Allgemeines Künstler - Lexicon*; THIEME y BECKER, *Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler*; BURCKHARDT, *Le Cicerone*; MORELLI, *Le opere di maestri italiani y Della pittura italiana*; BE-



FIG. 267.—BRESCIA.
LA ROTONDA Ó CATEDRAL VIEJA.
(Fot. Guidoni.)



FIG. 268.—MAUSOLEO
DE MARCO ANTONIO MARTINENGO.
Brescia, Museo Civico Cristiano.



FIG. 269.—BRESCIA.
LOGGIA Ó PALACIO MUNICIPAL.
(Fot. Alinari.)



FIG. 270.—BRESCIA.
FLORIANO FERRAMOLA:
VIRGEN Y SANTOS.



FIG. 271.—MORETTO DA BRESCIA:
SAN NICOLÁS DE BARI
PRESENTA UNOS NIÑOS Á LA VIRGEN.
Brescia, Galería Martinengo. (Fot. Alinari.)

RENSEN, *North Italian Painters*; MÜNTZ, *L'art de la Renaissance*; WOERMANN, *Geschichte der Kunst*; SPRINGER-RICCI, *Manuale di storia dell'arte*, II y III; A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, IV y VI; FRIZZONI, *Le Gallerie dell'Accademia Carrara in Bergamo*; A. VENTURI, *La Galleria Crespi*; P. MOLMENTI, *La pittura veneziana*; G. LUDWIG, *Archivalische Beiträge zur Geschichte der ven. Malerei*; L. VENTURI, *Pittura ven.*; TESTI, *Storia della pittura ven.*; BARTOLOMEO DAL POZZO, *Le vite dei pittori, scultori e architetti veronesi*, Verona, 1718; C. BERNASCONI, *Studi sopra la storia della pittura italiana dei secoli XIV e XV e della scuola pittorica veronese dei medi tempi fino al sec. XVIII*, Verona, 1864; SCIPIONE MAFFEI, *Verona illustrata*, Milán, 1826; C. BERNASCONI, *Compendio delle vite dei pittori, scultori e architetti veronesi*, Verona, s. d.; ZANNANDREIS, *Le vite dei pittori, scultori e architetti veronesi*, Verona, 1891; GIUSEPPE BENASSUTI, *Verona colla sua provincia*, Verona, 1842; G. BARIOLA, *Quaderno di disegni del principio del sec. XV di un maestro dell'Italia Settentrionale*, en las *Gallerie nazionali italiane*, 1902, V; G. BERNARDINI, *La collezione dei quadri del Museo civico di Verona*, Roma, 1902;



FIG. 272.—J. B. MORONI:
RETRATO DE ANCIANO.

Bergamo, Accademia Carrara.



FIG. 273.—ROMANINO:
VIRGEN CON EL NIÑO Y SANTOS.
Brescia, Iglesia de San Francisco.
(Fot. Alinari.)



FIG. 274.—BRESCIA.
LACTANCIO GAMBARA:
ASUNCIÓN.

SELWYN BRYXTON, *Humanism and Art. Padua and Verona*, Londres, 1907; G. GEROLA, *Questioni storiche d'arte veronesi*, en la *Madonna Verona*, II, 1908; ALTENHOVEN, *Geschichte der Kölner Malerschule*, Lubeck, 1902; DA PERSICO, *Verona e sua provincia*, I; G. G. ORTI MANARA, *La basilica di S. Zenone*, Verona, 1839; *Il Duomo di Verona*, Verona, s. d.; CIPOLLA, *Per la storia d'Italia e dei suoi conquistatori*, Bologna, 1895; L. SIMEONI, *L'abside de S. Zeno a Verona*, Venecia, 1908; SCHNAASE, *Geschichte der bildenden Kunst in Mittelalter*, IV, Düsseldorf, 1871; SGULMERO, *La prima preghiera di maestro Guglielmo nelle sculture veronesi*, en el *Archivio Storico dell'Arte*, 1895; G. ORTI MANARA, *Dei lavori architettonici di fra Giocondo in Verona*, Verona, 1853; L. MARINELLI, *Fra Giocondo*, Voghera, 1902; E. d. GEYMÜLLER, *Cento disegni di architettura, d'ornato e di figure di fra Giocondo*, Florencia, 1882; P. LUGANO, *Di fra' Giocondo da Verona*, Siena, 1905; M. CAFFI, *Le tarsie pittoriche di Fra Giocondo da Verona nel coro degli Olivetani in Lodi*, en el *Arch. Stor. Lomb.*, 1880; E. d. GEYMÜLLER, *Trois albums de dessins de Fra Giocondo*, Roma, 1891;



FIG. 275.—FRAY VÍCTOR GHISLANDI:
RETRATO DE UN ARTISTA JOVEN.
Bergamo, Academia Carrara.

L. DIANOUX, *Les monuments civils, religieux et militaires de Michel Sannicheli*, GÉNOVA, 1878; L. MARINELLI, *Michel Sannicheli*, ROMA, 1901; G. BIADEGO, *Michel Sannicheli e il palazzo di Lavezzola*, TURIN, 1906; G. BIADEGO, *La cappella di S. Biagio nella chiesa dei SS. Nazaro e Celso di Verona*, en el *Nuovo Arch. Veneto*, 1906; G. BIADEGO, *A proposito di un protiro (S. Lorenzo di Verona)*, en *Arte e Storia*, 1898; P. SCHUBRING, *Alltichiero und seine Schule*, LEIPZIG, 1898; G. BIADEGO, *Il pittore Jacopo da Verona (1355-1442) e i dipinti di S. Felice, S. Giorgio e S. Michele di Padova*, TRÉVERIS, 1906; L. SIMEONI, *Gli affreschi di Giovanni Badile in S. Maria della Scala di Verona*, en el *Nuovo Archivio Veneto*, XIII, VENEZIA, 1907; L. SIMEONI, *Maestro Cicogna*, en la *Madonna Verona*, 1907; I. VON SCHLÜSSER, *Ein veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des XIV Jahrhunderts*, en el *Jahrb. d. Kunsthist. Samml. des allerhöchsten Kaiserhauses*, 1902; H. BRAUNE, *Die kirchliche Wandmalerei Bozens um 1400*, en el *Zeitschrift des Ferdinandeums*, S. III, XXV, 115, INNSBRUCK, 1906; H. BRAUNE, *Die Altartafel der Krönung Marias im Kloster Stams in Tirol und deren Kunstgeschichtliche Stellung*, en el *Zeitschrift des Ferdinandeums*, fasc. cit.; G. B. CERVellini, *Quando nacque Stefano da Verona*, en la *Madonna Verona*, III, 1909; S. M. SPAVENTI, *Vittor Pisano detto Pisanello*, VERONA, 1892; E. MÜNTZ, *Vittore Pisanello da Verona*, PARIS, 1899; I. DE FOVILLE, *Pisanello et les médailleurs italiens*, PARIS, 1908; COURAJOD, *Legons*, II; A. VENTURI, *Gentile da Fabriano e il Pisanello*, en las *Vite di Giorgio Vasari*, ed. critica, I, FLORENCIA, 1896; A. VENTURI, *Il Pisanello a Ferrara*, en el *Archivio Veneto*, XXX, 1885; G. F. HILL, *Pisanello*, LONDRES, 1905; G. BIADEGO, *Pisannus Pictor*, en las *Atti del R. Istituto Veneto*, LXVII, 1907-08; G. BIADEGO, *Pisannus Pictor*, nota II, *ibid.*, 1909; GIUSEPPE GEROLA, *La genealogia dei Falconetti*, en la *Madonna Verona*, III, 1909; G. GEROLA, *Intorno a Domenico Morone*, en la *Madonna Verona*, III, 1909; G. FOGOLARI, *Cristoforo Scacco da Verona*, en las *Gallerie naz. ital.*, V, 1902; G. BIADEGO, *I Giotfini*, VENEZIA, 1892; C. GAMBA, *Paolo Morando detto il Cavazzola*, en la *Rassegna d'Arte*, V, 1905; G. FRIZZONI, *A proposito del Cavazzola veronese*, en la *Rassegna d'Arte*, MILÁN, 1905; A. FORATTI, *Giovanni Bonconsigli*, VERONA, 1907; P. SGULMERO, *Il Moretto a Verona*, VERONA, 1899; L. SIMEONI, *Il giornale del pittore Paolo Farinati*, en la *Madonna Verona*, 1907 y 1908; *Descrizione delle architetture, pitture e sculture di Vicenza*, VICENZA, 1799; G. B. BERTI, *Nuova guida per Vicenza*, PADUA, 1830; M. CAFFI, *Antichi dipinti vicentini*, en el *Arte e Storia*, V, FLORENCIA, 1886; F. ANTI, *Una passeggiata per Vicenza nel secolo XVI*, VICENZA, 1889; G. PETTINA, *Vicenza*, BERGAMO, 1905; G. BERNARDINI, *Le gallerie di Padova e di Vicenza*, ROMA, 1902; G. BELLIO, *Il Palazzo della Ragione in Vicenza*, VICENZA, 1875; F. ANTI, *Il Palazzo Angaran a Vicenza*, VICENZA, 1891; B. MOROSOLIN, *Il Museo Gualdo in Vicenza*, VENEZIA, 1894; COGO, *La basilica Palladiana nella storia e nell'arte*, VICENZA, 1900; I. KOHTE, *Aus Vicenza, Die Basilica. Der Palazzo Prefettizio*, en las *Blätter f. Architektur und Kunsthandwerk*, 1900, n. 6; COGO, *Il rilievo architettonico della basilica Palladiana in Vicenza*, VICENZA, 1900; F. SCOLARI, *Della vita e delle opere di Vincenzo Scamozzi*, TRÉVERIS, 1837; G. GEROLA, *Francesco Verla e gli altri pittori della sua famiglia*, en el *Arte*, XI, 1908; A. FORATTI, *Bartolomeo Montagna*, PADUA, 1908; G. A. AVEROLDI, *Le scelte pitture di Brescia*, BRESCIA, 1700; CHIZZOLA, *Le pitture e sculture di Brescia*, BRESCIA, 1760; G. B. CARBONI, *Le pitture di Brescia*, BRESCIA, 1760; A. SALA, *Pitture di Brescia*, BRESCIA, 1834; S. FENAROLI, *Dizionario degli artiste bresciani*, BRESCIA, 1877; F. ODORICI, *Guida di Brescia*, BRESCIA, 1882; M. CAFFI, *Raffaello di Brescia maestro di legname del sec. XVI*, MILÁN, 1882; P. RIZZINI, *Illustrazione dei Musei di Brescia*, BRESCIA, 1889-1896; JACOBSEN, *Die Gemälde der Einheimischen Malerschule in Brescia*, en el *Jahrbuch d. Königlich. Preuss. Kunstsamml.*, XVII, 19; G. SOLITRO, *Benaco*, SALÓ, 1897.

G. SOLTRO, *Il lago di Garda*, Bergamo, 1894; C. J. FOULCKES y R. MAIOLCHI, *Vicenzo Foppa of Brescia*, Londres, 1909; F. MALAGUZZI VALERI, *Il Foppa in una recente pubblicazione*, en la *Rassegna d'Arte*, Mayo, 1909, 84 y sig.; P. EICHHOLZ-WIESBADEN, *Vom Palazzo Municipale zu Brescia*, en el *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1900, 235; A. MERCANTI, *La Rotonda di Brescia*, en el *Emporium*, VII, 1908; U. PAPA, *L'architetto Giulio Todeschini di Brescia (1524-1603)*, en el *Emporium*, XIII, 1901; U. PAPA, *Il genio e le opere di Alessandro Bonvicini. Il Moretto*, Bergamo, 1898; DA PONTE, *L'opera del Moretto*, Brescia, 1898; U. FLERES, *La Pinacoteca dell'Ateneo di Brescia*, en las *Gallerie nazionali italiane*, IV, 1899; P. MOLMENTI, *Il Moretto da Brescia*, en la *Nuova Antologia*, Junio, 1908; RANSONNET, *Alessandro Bonvicino*, Brescia, 1845; W. BODE, *Die Aushente aus den Magazinen der Königl. Preuss. Kunstsamml.*, VII, 243; F. NICCOLI CRISTIANI, *Della vita e delle pitture di Lattanzio Gambara. Memorie storiche, aggiuntevi brevi notizie intorno ai più celebri pittori bresciani*, Brescia, 1907; F. M. TASSI, *Vite di pittori, scultori ed architetti bergamaschi*, Bergamo, 1793; P. MOLMENTI, *I pittori bergamaschi a Venezia*, en el *Emporium*, XVII, 1903; A. PASTA, *Le pitture notabili di Bergamo*, Bergamo, 1775; A. MAZZI, *Topografia di Bergamo*, Bergamo, 1870; *L'Arte in Bergamo*, Bergamo, 1897; G. SECCO SUARDO, *Il palazzo della Ragione in Bergamo*, Bergamo, 1901; V. MUZIO, *I Fantoni intagliatori, scultori e architetti bergamaschi*, en el *Arte italiana decorativa e industriale*, 1898; M. CAFFI, *Raffaello Bergamasco*, en el *Arch. Veneto*, serie II, XXVIII, p. I; A. G. MEYER, *Die Colleoni Capelle zu Bergamo*, en el *Jahrb. der Königl. Preuss. Kunstsamml.*, XV, 5; F. MALAGUZZI-VALERI, *G. A. Amadeo*, Bergamo, 1904; P. MOLMENTI, *G. B. Tiepolo*, Milán, 1909.



FIG. 276.—FACHADA
DE LA CAPILLA COLLEONI
EN BERGAMO.



FIG 277.—PANORAMA DE MILÁN.

X

MILÁN Y LOMBARDÍA

ESCULTURA Y ARQUITECTURA LOMBARDA, HASTA LOS COMIENZOS DEL SIGLO XVI

Hexos ahora en la gran capital lombarda, cuya vida y aspecto modernos le han quitado injustamente la fama de artística (fig. 277). Ciertó que á través de los siglos ha sufrido muchos daños y transformaciones, pero los monumentos religiosos y civiles que aún le restan, sus museos, sus galerías públicas y privadas bastarían para ennoblecer á cualquier ciudad insigne, mientras que, por desgracia, para la mayoría de los viajeros Milán no es más que la ciudad industrial, cuyas mayores maravillas consisten en la *Galería* cubierta de cristales, en la guirnalda de humeantes chimeneas, en el vivo bullir de las calles, en lo frecuentado de los teatros y en la riqueza de casas y negocios.

Van desenterrándose despojos de la Milán romana, de los que se hallan fragmentos escultóricos en los museos, y en lugar distinto del suyo las columnas de San Lorenzo (fig. 278); de la Milán bizantina, la armazón del mismo San Lorenzo (figu-

ra 279), los mosaicos de San Aquilino (fig. 280) y los de la capilla que fué de la basílica fausta, llamada aún San Sático y San Victor «in-ciel-d'oro», contigua á la iglesia de San Ambrosio, y también algunos tesoros de la antigüedad. Pero si tales cosas apenas dan idea de la importancia que tuvo Milán, primero entre los romanos, y luego desde los tiempos de San Ambrosio obispo, muerto en 397, hasta el siglo viii aproximadamente, de los sucesivos quedan, por el contrario, muestras notables, que justifican plenamente las alabanzas que da la historia á la grandiosa y gloriosa metrópoli, y en tal abundancia los hay, tanto en ella como en su comarca, que para ellos se ha creado la denominación de *arquitectura lombarda*, denominación poco precisa, por cuanto aquellos monumentos, aun teniendo caracteres especiales, no dejan de pertenecer á la gran familia de las producciones *románicas*, comunes por aquel entonces á toda la Europa central. Entre las iglesias milanesas de tal estilo sobresale por muchos conceptos la de San Ambrosio (figuras 281, 282 y 283), pero las vivas cuestiones de cronología que se han agitado siempre en torno de ella, sosteniendo unos que se remonta al siglo ix, otros que fué reconstruída, á excepci3n de los ábsides, tres siglos después, no animan á establecer cánones de historia arquitectónica y constructiva. De todos modos, sea cualquiera el resultado de los estudios, lo cierto es que aquella iglesia queda como uno de los más conspicuos, completos y pintorescos ejemplos del arte románico, con su cuadripórtico, sus torres, sus tres naves abovedadas, cerradas por otros tantos ábsides, los pilares polistilos, los arcos de medio punto, el matroneo, la cúpula octogonal, el altar con el cimborrio y la riqueza general de los ornamentos.

Poco resta en Milán del período comunal que alcanzó tal magnificencia, especialmente por la heroica lucha contra Federico Barbarroja; pero, en compensación, entre lo poco hay edificios civiles, los cuales,



FIG. 278.—MILÁN.
COLUMNAS DE SAN LORENZO.

(Fot. Brogi.)



FIG. 270.—MILÁN.—SAN LORENZO.

(Fot. Brogi.)

monumento de primer orden que persiste para ensalzar el nombre de los Visconti y la constancia de los milaneses: la Catedral (figs. 285, 286 y 287). Juan Galeazzo inicia la grandiosa obra en 1386 y en ella trabajan de consuno italianos y extranjeros, y entre los italianos no sólo lombardos, por mucho que abunden los maestros de Campione. Andrés degli Organi de Módena, trabaja desde los comienzos en un modelo de la iglesia, de la cual fué después arquitecto su hijo Filippino, siéndolo hasta que los pilares se terminan, se encorvan bóvedas y arcos rampantes y una primera multitud de figuras se encarama en lo alto. Durante el Renacimiento trabajan allí Juan, Pedro Antonio y Guiniforte Solari, Filaretos, César Cesariani, el

por lo general, han sido siempre más fácilmente destruidos por incendios ó en rebeliones y asedios, ó reedificados y ampliados á medida de los gustos y de las exigencias de los tiempos. Los arcos de Porta Nova y el Palacio de la Razón (fig 284), construido en 1223, pertenecen á aquel período.

El arte llamado *gótico* se asienta en Milán tardíamente, pero con un



FIG. 280.—MILÁN.—SAN AQUILINO.

MOAICO DEL SIGLO V.

(Fot. Anderson.)

Amadeo, Bernardo Zenale y Leonardo, y el siglo xv se cierra con la terminación de los techos, á exclusión únicamente de la aguja, concluida en 1774. Nacida fuera de tiempo y fuera de lugar, la Catedral ofrece no leves defectos de estilo y de estructura; pero por sus cualidades, sobre todo *pictóricas*, por el ímpetu del conjunto y la variedad

de los múltiples aspectos que presenta contemplada desde lados diversos, resulta en total un monumento singular y lleno de encanto. No lo olvidará ciertamente quien lo haya visto irradiado por el sol entre leves nieblas matutinas, en el fondo del corso Vittorio Emanuele, mientras éste yace todavía en una penumbra violeta. Agujas, espolones, arcos, cornisas, nichos, estatuas, álzanse juntos al cielo, fundidos en un color rosáceo, en una embriaguez de líneas casi inextricables, que dan la idea de un admirable y gigantesco banco de corales emergente del mar.

Y precisamente por tal singularidad, la Catedral no fué nunca en Milán lo que fué en casi todas las ciudades y en todo tiempo: la norma de las iglesias menores. Mientras en derredor de la cúpula de San Pedro se eleva en Roma un coro de cúpulas menores, más ó menos semejantes á la mayor, su madre, ninguna otra en toda la vasta Milán recuerda á su catedral. Esta se yergue sola, y es motivo de emoción extática más que de admiración artística.

No hay ciertamente en Milán más edificios sagrados de estilo *gótico* que el elegantísimo campanil de San Gotardo (fig. 289) edificado por el maestro Francisco dei Pecorari, de Cremona (1330). En las demás iglesias, como San Eustorgio (fig. 288), San Simpliciano, San Marcos, etc.,



FIG. 281. — MILÁN. — SAN AMBROSIO.

(Fot. Alinari.)



FIG. 282. — MILÁN. — CUADRIPORTICO Y FACHADA DE SAN AMBROSIO.

(Fot. Alinari.)



FIG. 283. — MILÁN. — INTERIOR
DE SAN AMBROSIO. (Fot. Brogi.)

las obras ojivales, ó están desenvueltas con carácter diverso sobre moldes románicos, ó se han transformado en virtud de largas reparaciones. Y aun de los muchos edificios civiles quedan no escasas muestras, entre las que conviene mencionar la Loggia de los Osii (fig. 290) erigida por Mateo Visconti en 1316, y el Palacio Borromeo.

La obra de los escultores se desarrolló en Milán como en Venecia, y al revés de lo que ocurría en Florencia, según las necesidades de la arquitectura. No hay, pues, que decir que la Catedral fué, desde sus comienzos, campo ilimitado para su actividad, y que dió motivo á que se manifestaran y fundieran los sentimientos más variados. Tan indispensables y urgentes parecieron las fatigas de los artistas para los menesteres de la gran mole, que en 1396, un decreto ducal les prohibió salir del territorio milanés y buscar ocupación en otra parte. De todas maneras, es curioso notar que en cinco siglos trabajaron allí más de mil escultores (muchos de los cuales fueron también ingenieros y arquitectos), entre los que se encuentran nombres importantísimos. En el primer veintenio encontramos á Jacomolo Antono, Giovannino de'Grassi, Juan de Fernach y Jacobo, ambos de Campione, Nicolás de Venecia y Rolando de Banillía; síguenles Alberto de Campione, Urbano de Pavía, Annex Marchestem, Walter y Pedro Monich, Jorge Solari, Antonio de Briosco, Mateo



FIG. 284. — MILÁN. — PALACIO DE LA RAZÓN.



FIG. 285.—MILÁN.—AGUJAS DE LA CATEDRAL.

(Fot. Alinari.)



FIG. 286.—MILÁN.—CATEDRAL.

(Fot. Alinari.)

limitándose su influencia á escasas esculturas, como la historia de los Magos, algunas partes del altar mayor, el sepulcro de Gaspar Visconti y el de Esteban y Humberto III Visconti en la misma iglesia, así como á los relieves sobrepuestos al monumento Aliprandi en San Marcos y al gran sepulcro con la estatua ecuestre de Bernabé Visconti, hoy en el Museo (fig. 291). Entre los nombres de artistas recordados por estas ó aquellas obras esparcidas por Milán ofrécese con frecuencia el del campiones Bonino, pero las discusiones de la crítica no permiten aún definir bien su personalidad artística.

Crecían entre tanto las fuerzas y los efectos del Renacimiento, y si la protección que los Visconti dieron á las letras y á las artes había sido notable, la de Francisco Sforza, hombre de ingenio y de fortuna, fué magnífica. Su corte acogió á humanistas insignes é insignes artistas, entre los que se cuenta á Pisanello, á Aristóteles Fieravanti, animoso arquitecto é hidráulico bo-

de'Raverti, Jacopino de Tradate, Cristóbal de Ciona, Juan de Valdemagna. En sus obras, salvo pocas excepciones, la influencia que más se manifiesta es la del Norte. El noble arte de Juan de Balduccio, de Pisa, encargado por el arzobispo Juan Visconti de esculpir el sarcófago de San Pedro Mártir (1339) en San Eustorgio, no hizo en Milán fuerte impresión,

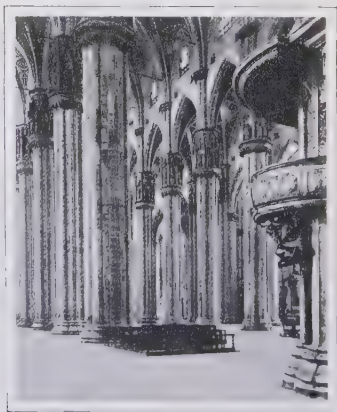


FIG. 287.—MILÁN.—INTERIOR DE LA CATEDRAL.

(Fot. Alinari.)

loñés, muerto en Rusia en 1486, á Michelozzo Michelozzi (1396?-1472), á Antonio Averlino, conocido por Filaretes (1400?-1469?) y á otros cuyos nombres son prueba de que la influencia septentrional había cedido por fin el puesto completamente á la de la Italia del centro, en modo especial. Los grandes monumentos milaneses que se remontan á



FIG. 288. — MILÁN. — IGLESIA DE SAN EUSTORGIO.

su tiempo son el Castillo (fig. 293) y el Hospital Mayor (figura 294). El Castillo, que Francisco Sforza impuso á los milaneses mas como «ornamento de la ciudad» que como baluarte de defensa contra los enemigos de fuera y de dentro, fué comenzado por él en 1450 sobre las ruinas de otro de los Visconti, destruido tres años atrás. Entre sus primeros constructores nos

encontramos con un Juan de Milán, que murió de la peste en 1451, y á quien sustituyó en seguida Jacobo de Cortona, con un Marcaleone de Negarolo, Felipe Scozioli, de Ancona, Bartolomé Gadio, comisario general de las obras del Ducado, y Filaretes, de quien los estudios recientes tienden á limitar la producción quitándole la arquitectura de la torre, reconstruida en 1904 por Lucas Beltrami. Con todo, á él se debe la parte más antigua del Hospital Mayor, ó sea un trozo del pórtico, en el cual demuestra Filaretes su origen florentino y su fe por la manera constructiva y el estilo de Felipe Brunelleschi (fig. 294). La parte superior revela distinto sentimiento, y en cuanto á la aplicación de las formas renacientes, algún retardo, sentimiento y retardo que advertíamos ya en el castillo, donde triun-



FIG. 289. — MILÁN.
CAMPANILE DI SAN GOTARDO.
(Fot. Alinari.)



FIG. 200.—MILÁN.—LOGGIA DE LOS OSII.

(Fot. Brogi.)

fa la ojiva en las ricas ventanas encuadradas, á la manera veneciana y á la de otras partes de Lombardía, y á la vez la columna se ciñe hacia el medio con un anillo, según el gusto de los trecentistas. Los arquitectos que aplicaron más este estilo de transición entre el gótico y el Renacimiento, difundiendo bajo los arcos viejos y las bóvedas vetustas una suave primavera de frondas y flores

y una danza de formas juveniles, fueron los Solari. Juan está empleado, entre 1445 y 1481, en muchas construcciones, y entre ellas la Catedral de Milán, el Castillo de Pavía, y obras de fortificación en Pizzighettone y Novara; su hijo Guiniforte, que había sido ingeniero de la Catedral en 1459, trabaja después en



FIG. 201.—BONINO DA CAMPIONE:
MONUMENTO Á BERNABÉ VISCONTI.
Milán, Museo. (Fot. Alinari.)



FIG. 202.—MILÁN.
PUERTA DEL BANCO DE MÉDICIS,
HOY EN EL MUSEO.

la Cartuja de Pavía; sucede luego á Filaretes en el Hospital Mayor, en donde lleva á cabo las admirables ventanas agudas bipartidas, y edifica también, según parece, las naves de Santa María *delle Grazie*, San Pedro en Gessate, y otras iglesias en donde el estilo nuevo se aviene á convivir con el viejo. Así, entretanto, se va transformando también la escultura todavía con mayor solicitud, en gracia siempre de las dos grandísimas obras de la Catedral de Milán y la Cartuja de Pavía. Los mismos Solari, como hemos visto y veremos aún, toman parte en ambas, lo mismo que los Mantegazza, al paso que Jacopino de Tradate y Mateo Raverti trabajan en la Catedral, esforzán-



FIG. 293.—MILÁN. - CASTILLO DE SFORZA.

(Fot. Alinari.)



FIG. 294.—MILÁN.—PARTE ANTIGUA DEL HOSPITAL MAYOR.

(Fot. Brogi.)



FIG. 295.—MILÁN.—CAPILLA DE SAN PEDRO MÁRTIR EN SAN EUSTORGIO. (Fot. Alinari.)



FIG. 200.—BRAMANTE:
EL HOMBRE DE LA ALABARDA.
Milán, Brera. (Fot. Brogi.)

ciones escultóricas (1462-1470). No faltan en aquel admirable monumento elementos lombardos; pero así como trabajaron en él pintores indígenas, bien pudieron trabajar en las partes ornamentales escultores de allá. Las ventanas geminadas con las columnas de candelabro parecen dar fe de ello. Sea como quiera, el edificio, en conjunto y en diversos particulares, constituye, dentro de Milán, como un refugio del arte toscano hacia



FIG. 207.—BRAMANTE:
HERÁCLITO Y DEMÓCRITO.
Milán, Brera.

(Fot. Brogi.)

dose todos, de consuno, por alcanzar las formas plenas y esbeltas del Renacimiento, que triunfaban ya en otras partes.

Michelozzo, que ha ido á Milán desde Florencia, por invitación de Pigello Portinari, gestor del Banco Mediceo de Milán, esculpe quizá la puerta (fig. 292), salvo las cuatro figuras laterales. Y se le asigna también la arquitectura de la capilla de San Pedro Mártir (fig. 295), contigua á San Eustorgio, con sus decora-

mediados del siglo xv, es decir, cuando triunfaban principalmente las formas arquitectónicas movidas por Brunelleschi y concluidas por Giuliano de San Gallo, cuya cúpula de Santa María delle Carceri in Prato es hermana de la de San Eustorgio.

Los sucesores de Francisco Sforza no le ceden en favorecer al arte. Primeramente Galeazzo María, ávido de magnificencia, mientras construye ó incita á construir palacios, monaste-

rios, iglesias, impone gabelas para que Milán sea empedrada en las calles y embellecida en los edificios. Artistas insignes lléganse entonces á la gran ciudad.

La ida de Bramante á Milán se remonta á 1474, poco más ó menos. Tenía entonces treinta años y llegaba de Urbino, foco vivo de arte y de cultura. En sus tiempos había pasado por allá una cohorte numerosa de artistas, entre los que hay que mencionar á Luciano Laurana, Pablo Uccello, Pedro della Francesca, Justo di Gand y Melozzo da Forlì. El amor á la arquitectura tenía lo ciertamente de Luciano, así como el de la perspectiva de Pedro della Francesca y de Melozzo, y todo ello sirvió para que su pintura, á la que se consagró primeramente, tuviera un carácter absolutamente monumental. Mencionan los historiadores muchas pinturas suyas en Roma, en Bergamo y especialmente en Milán; pero hoy no se conservan más que el *Cristo atado á la columna* de la Abadía Cisterciense de Chiaravalle (terminada entre 1135 y 1221), el Argos del Castillo de los Sforza, y los ocho frescos de la casa Panigarola, hoy en Brera (figs. 296 y 297). Bastan, empero, para persuadirnos de que si hubiese perseverado en aquel arte, hubiera llegado á ser de los más grandes; tal es el estudio de las formas, la seguridad del trazo, la evidencia del claroscuro, la grandiosidad, en fin, y la



FIG. 298.—CASTIGLIONE D'OLONA.
IGLESIA DE VILLA.

(Fot. Alinari.)



FIG. 299.—MILÁN. CANÓNICA DE SAN AMBROSIO.

(Fot. I. I. de Artes Gráficas.)



FIG. 300.—MILÁN.
SANTA MARÍA DELLE GRAZIE.

(Fot. Brogi.)

energía del conjunto; todo lo cual revela la energía de su temperamento, afín al de Lucas Signorelli y al de Miguel Ángel. Prefirió, sin embargo, entregarse á la arquitectura, en la que sobresalió hasta el punto de que se le llamara *reformador*, sin que este título le convenga perfectamente, puesto que no es más que el continuador, el afirmador, el amplificador de los principios seguidos por Brunelleschi y continuados por León Bautista Alberti y por Laurana. Sea como quiera, lo cierto es que fué uno de los arquitectos mayores, no sólo de su tiempo, sino de todos los tiempos, y que fijó en Lombardía el nuevo tipo arquitectónico que había fulgurado ya en Castiglione d'Olona con la iglesia de Villa



FIG. 301.—MILÁN.
SAN SÁTIRO.—LA ROTONDA.

(Fot. Alinari.)



FIG. 302.—MILÁN.
SACRISTÍA DE SAN SÁTIRO.

(Fot. Brogi.)

(fig. 298) y en Milán gracias á la labor de Filaretos, de Michele-
lozzo y aun de Amadeo. De que
no es cierto en absoluto lo de
que Bramante *señaló una era
nueva en la arquitectura* son
prueba los titubeos y alternati-
vas en la atribución de obras
conspicuas que se le asignan y
se le quitan, y se le vuelven á
dar y á quitar por los críticos
con un fluctuar de opiniones
que exaspera. Ciertamente, no
se le pueden atribuir algunos
edificios de elegancia toscani-
zante, como la Cancillería de
Roma, en contraste tan mani-
fiesto con el templete de San
Pedro en Montorio, seguro y
robusto á la romana, y con el revestimiento marmóreo de la
Casa de Nazaret, en Loreto.

Sea de ello lo que fuere, los documentos faltan, y, por con-



FIG. 303.—ABBIATEGRASSO. CATEDRAL.



FIG. 304.—MILÁN.
MONASTERIO M'AYOR.



FIG. 305.—MILÁN.—INTERIOR
DEL MONASTERIO MAYOR.

(Fot. Alinari.)



FIG. 306.—LODI.
IGLESIA DE L'INCORONATA.

(Fot. Alinari.)

perimentado en el transcurso del tiempo notables transformaciones. Sólo hipotéticamente se pone el nombre de Bramante en la cúpula, el ábside y la puerta *delle Grazie* (fig. 300), en los claustros que hoy son del Hospital Militar de Santa Radegunda y de otros monasterios, y en diversas casas, puertas y patios, en los cuales hay que ver la obra de los varios alumnos que él formó y dejó en Milán aun después de su traslado á Roma, en 1499, cuando las milicias de Luis XII coligadas con las pontificias y las venecianas, hubieron arrojado á su protector Ludovico el Moro. Empero si hay que convenir en que muchas de las arquitecturas que en Milán se le atribuyen no son suyas, de manera cierta ó dudosa, hay que recordar que en Lombardía dejó otras más certificadas por los documentos ó por el examen estilístico, tales como la fachada de la Catedral de Abbiategrosso (fig. 303), que con su pórtico gigantesco recuerda la de San Andrés de

siguiente, abundan las incertidumbres aun sobre las obras del período milanés, como en general sobre su vida. Sólo se admiten hoy sin discusión el pórtico de la Canónica de San Ambrosio (fig. 299) con sus columnas nudosas, á manera de tronco descortezado, y la iglesia de San Sático (fig. 301) con la sabia perspectiva del Coro, y con la Sacristía (fig. 302) admirable por la graciosa proporción de sus partes y su rica vestidura ornamental. La Ponticella del Castillo, que Cesarini dió como suyo, ha experimentado



FIG. 307.—CREMA.
SANTA MARÍA DELLA CROCE.

(Fot. Alinari.)

Mantua, debida á León Bautista Alberti, el claustro chico del Capítulo en la Cartuja de Pavía, algunas partes de la Catedral de Como, la iglesia de Santa María de Canepanova en Pavía, comenzada en 1492, pero concluída mucho después de su muerte; las *loggie* y la torre del castillo de Vigevano, erigida ésta en el tipo de otras de Lombardía, inclusa la que se llama de Filaretos. No hay necesidad de añadir que por toda Lombardía se le atribuyen cosas que no le pertenecen, lo que es prueba de que, aun en arte, todos están dispuestos á regalar á los señores.

Es obvio añadir que la influencia de Bramante, ejercida directa ó indirectamente, fué grandísima. Vecinos ó fieles suyos



FIG. 308.—COMO.—CATEDRAL.

(Fot. Alinari.)



FIG. 309.—COMO.—CATEDRAL.

PUERTA LATERAL.

(Fot. Alinari.)

en el arte fueron Juan Jacobo Dolcebono—muerto en 1506—autor de Santa María junto á San Celso (reformada más tarde por Cristóbal Lombardi) y quizá también del magnífico San Mauricio en el Monasterio Mayor (fig. 304 y 305), alterado á su vez en la continuación de las obras,—Juan Bautista Battagio, de Lodi, que edificó Santa María della Croce cerca de Crema (fig. 307) y, en unión de Dolcebono, la *Incoronata*, de Lodi (fig. 306), hermosa todavía, á pesar de las reparaciones mal hechas; Francisco da Briosco, autor de la capilla de los Trivulzio, en San Nazario (1518), y Bartolomé Suardi, llamado el Bramantino, de quien más ade-



FIG. 310.—MILÁN.—SAN EUSTORGIO.
MONUMENTO BRIVIO.

(Fot. Alinari.)

lante hablaremos. También alardeó de discípulo de Bramante César Cesariani, pero sólo tenía unos diez y seis años cuando Bramante salió de Milán. Comentó á Vitrubio, en 1521; siete años después, recibió de Carlos V encargo de fortificar una parte del Castillo; se consagró últimamente á la Catedral, de la que llevó á término el interior tal como se ve hoy. Murió en 1543. Bramantesco fué asimismo Cristóbal Solari en el pórtico de Santa María cerca de San Celso, y bramantescos parcialmente y en diversas obras otros artistas que, como Solari, sobresalieron de modo principal en la escultura, tales como Amadeo, Benedicto Brioso, Tomás Rodari,

de Como, que con sus hermanos Jacobo y Bernardino ejecutó casi todas las decoraciones marmóreas de la Catedral de Como (figuras 308 y 309).

Fieles al método de hablar de cada artista allí donde su obra se manifiesta mejor, nos reservamos para tratar con alguna amplitud de los Mantegazza, de Amadeo, de Benedicto Brioso, etc., al describir la Cartuja de Pavía, que constituye la gloria mayor de la escultura lombarda. De los Mantegazza, en efecto, poco hay en Milán, si se exceptúan los fragmentos de la fachada de San Sátiro, que se guardan hoy en el Museo. Más trabajó para la gran ciudad Juan Antonio Amadeo, con la parte que tuvo en la continuación de la fábrica del Hospital Mayor; procedió, con Dolcebono, á la ejecución del tiburio de la Catedral, y llevó á cabo varias esculturas dispersas hoy en su mayor parte é internadas en el Museo.

Del mismo modo ha perecido en gran parte ó se ha dispersado la obra de Tomás y de Francisco Cazzaniga, secuaces de Amadeo en el monumento Brivio en San Eustorgio (fig. 310); de Andrés Fusina, de quien se muestran hoy con certeza en Milán el sepulcro del arzobispo Birago (1465), en la iglesia de la Pasión (figura 311), el de Bautista Bagareto (1517), en el Museo, y algunas esculturas de la Catedral, compuestas y de aire clásico.

Cristóbal Foppa, llamado Caradosso, pasó, lo mismo que Ghiberti, los Mantegazza, Cellini, etc., de la orfebrería á la gran escultura, deteniéndose en los mayores centros artísticos. Había nacido en Brianza, en 1452, y, en extrema juventud se le encuentra ya en Roma; luego en Milán, en Florencia, en Roma otra vez; y por donde quiera va haciendo provisión de piedras preciosas y antigüedades.

La labor minuciosa del orífice y la minuciosa rebusca de objetos mínimos no fueron parte á que le faltara la energía de que carece Agustín Busti, llamado el Bambaia († 1548), del cual, si quedan

muchas cosas, hay que lamentar el desplome del monumento de Gastón de Foix (1515-1521—fig. 312) y del monumento Birago (1522) que estuvo en San Francisco el Grande. Es un artista amable que sorprende al principio por la abundancia de las composiciones y la gracia de las figuras, pero que no resiste á un examen detenido, porque su abundancia se revela frecuentemente en un «hormigueo» y su gracia en amaneramiento. De todos modos, entra en la *manera*, antes de que el naturalismo de los Mantegazza y de Amadeo haya llegado á la meta en sus secuaces.

Y el artista que podía haberla conquistado fué quizá Cristóbal Solari, llamado el Gobbo, es decir, «el Jorobado» (n. antes de 1460, m. 1527). Había comenzado acreciendo en amplitud y belleza las formas tradicionales de la escultura lombarda, sabiendo elevar idealmente aun las formas más naturalistas, como se ve en las estatuas funerarias de Ludovico el Moro y de Beatriz de Este. Pero la influencia leonardesca primero, y los viajes á Roma después, le sacaron «dal cammin suo dritto» y le llevaron á buscar en el modelado una amplitud y una gracia que, como no estaban en su temperamento ni en el del arte lombardo, le condujeron finalmente á una hinchazón muelle y sin nervio (fig. 313).



FIG. 311.—MILÁN.
IGLESIA DE LA PASIÓN.
MONUMENTO Á DANIEL BIRAGO.

BIBLIOGRAFÍA.—VASARI, *Vite*; CICOGNARA, *Storia della scultura*; A. RICCI, *Storia dell'architettura*; V. EILBERGER, *Mittelalterl. Denkmäler des österreichischen Kaiserstaates*, Stuttgart, 1860; O. STIEHL, *Der Backsteinbau romanischer Zeit besonders in Oberitalien und Norddeutschland*, Leipzig, 1898; PAOLO MAGGI, *Sommario delle cose mirabili di Milano*, Milán, 1900; F. CASSINA, *Le fabbriche più cospicue di Milano*, Milán, 1840; G. MONGERI, *L'arte in Milano*, Milán, 1872; C. ROMUSSI, *Milano nei suoi monumenti*, Milán, 1875; P. GAUTHIER, *Milan*, París, 1905; E. VERGA, U. NEBBIA, E. MARZORATI, *Guida di Milano*, Milán, 1906; F. MALAGUZZI-VALERI, *Milano*, Bergamo, 1906; MEYER, *Oberitalienische Frührenaissance. Bauten und Bildwerke der Lombardei*, Berlin, 1900; G. FERRARIO, *Memorie per servire alla storia dell'architettura milanese*, Milán, 1843; G. L. CALVI, *Notizi-*

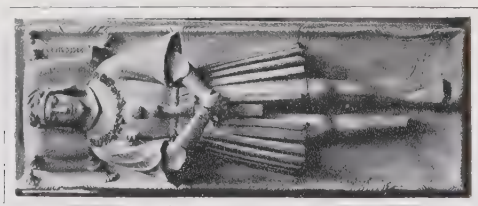


FIG. 312.—BAMBAIA: FIGURA DE GASTÓN DE FOIX.
(PARTE DE SU MONUMENTO.)

Milán, Museo Brogi. (Fot. Brogi.)

sulla vita e sulle opere dei principali architetti, scultori e pittori che fiorirono in Milano, durante il governo dei Visconti e degli Sforza, Milán, 1865; M. CAFFI, *Di alcuni maestri d'arte nel secolo XV in Milano* en el *Archivio Storico lombardo*, V, Milán, 1878; A. BERTOLOTTI, *Artisti lombardi a Roma nei secoli XV-XVII*, Milán, 1881; F. DARTEIN, *L'Architecture lombarde*, París, 1892; G. MORETTI, *L'architettura civile del secolo XV in Milano e la casa dei Missaglia*, Milán, 1902; G. T. RIVOIRA, *Le origini dell'architettura lombarda*, Roma, 1902-1908; L. MALVEZZI, *Le glorie dell'arte lombarda*, Milán, 1882; G. MERZARIO, *L'arte lombarda e i maestri comacini*, Milán, 1894; A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, vol. II, III, IV, V, Milán, 1901-1909; L. BELTRAMI, *La basilica ambrosiana primitiva e la ricostruzione compiuta nel sec. IX*, Milán, 1897; DIEGO SANT'AMBROGIO, *Notizie intorno alla basilica di S. Ambrogio*, Milán, 1894 y 1907; G. B. TOSCHI, *Ambrosiana*, en el *Arte*, I, 1898; G. BISCARO, *Note e documenti Santambrosiani*, Milán, 1904, 1905; G. MORETTI y U. NEBBIA, *La conservazione dei monumenti della Lombardia*, Milán, 1908; UFFICIO REGIONALE DEI MONUMENTI DELLA LOMBARDIA, *Il Palazzo delle pubbliche Ragioni di Milano*, Milán, 1907; *Annali della fabbrica del duomo di Milano*, Milán, 1887-95; G. CAROTTI, *Vicende del duomo di Milano e della sua facciata*, en el *Archivio Storico dell'Arte*, II, 1889; C. ROMUSSI, *Il duomo di Milano*, Milán, 1906; FR. MALAGUZZI, *Il duomo di Milano nel Quattrocento*, en el *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXIV, 1901; UGO NEBBIA, *Il sarcofago e la statua equestre di Barnabò Visconti*, Milán, 1908; LUCA BELTRAMI, *La capella di S. Pietro Martire presso la basilica di S. Eustorgio in Milano*, en el *Archivio Storico dell'Arte*, V, Roma, 1892; S. M. VISMARA, *Monasteri e monaci olivetani nella diocesi milanese*, Mi-

lán, 1907; S. LOCATI, *L'antica sede del Comune milanese nella piazza dei Mercanti*, Milán, 1901; L. TESTI, *La forma primitiva delle gallerie lombarde e la Cappella di S. Aquilino nel S. Lorenzo Maggiore a Milano*, Mesina, 1902; G. LANDRIANI, *S. Maria in Aurora*, Milán, 1902; L. TESTI, *Il monastero e la chiesa di S. Maria d'Aurora*, en el *Arte*, 1904; M. CAFFI, *S. Eustorgio, S. Pietro Martire, Nanni Pisano scultore*, Milán, 1885; P. FONTANA, *La chiesa del Santo Sepolcro a Milano*, en el *Archivio Storico dell'Arte*, 1897; C. ELLI, *La chiesa di S. Maria della Passione in Milano*, Milán, 1906; I. GELLY y G. MORETTI, *Gli Armaroli milanesi*, Milán, 1908; G. BISCARO, *Giovanni di Balduccio Alboneto da Pisa e Matteo da Campione*, en el *Archivio Storico lombardo*, XXXV, 1908; A. SCHMARSOW, *Meister Andrea*, Berlín, 1883; C. M. ADY, *Milan and the Sforza*, Londres, 1907; G. CLAUSSE, *Les Sforza et les arts en Milanais*, París, 1909; L. BELTRAMI, *Guida del Castello di Milano*, Milán, 1894; L. BELTRAMI, *Il Castello di Milano*, Roma, 1898; L. BELTRAMI, *Il Castello di Milano sotto il dominio degli Sforza*, Milán, 1885; L. BELTRAMI, *La vita nel Castello di Milano al tempo degli Sforza*, Milán, 1900; L. BELTRAMI, *Indagini e documenti riguardanti la torre principale del Castello di Milano ricostruita in memoria di Umberto I*, Milán, 1905; P. CANETTA, *L'Ospedale Maggiore di Milano*, Milán, 1880-87; G. CAIMI, *Notizie storiche del grand' Ospedale di Milano*, Milán, 1887; L. CORIO, *Antonio Filarete da Firenze detto Averlino*, en el *Politecnico*, Milán, 1873; W. VON OETTINGEN, *Ueber das Leben und die Werke des Antonio Averlino genannt Filarete*, en *Beiträge zur Kunstgeschichte*, 1890; M. LAZZARONI y A. MUÑOZ, *Filarete*, Roma, 1908; L. PUNGILEONI, *Memorie intorno alla vita e alle opere di Bramante*, Roma, 1836; M. CAFFI, *I capi d'arte di Bramante d'Urbino nel milanese*, Florencia, 1871; W. VON SEIDLITZ, *Bramante in Mailand*, en el *Jahrb. d. Königl. Kunstsamml.*, 1887; L. BELTRAMI, *Bramante a Milano*, en la *Rassegna d'Arte*, I, Milán, 1901; C. RICCI, *Gli affreschi di Bramante*, Milán, 1904; L. BELTRAMI, *Bramante e la cappella di Lodovico il Moro*, Milán, 1903; G. CAROTTI, *Le opere di Leonardo, Bramante e Raffaello*, Milán, 1905; H. VON GEYMÜLLER, *The School of Bramante*, Londres, 1891; G. BARUCCI, *Il castello di Vigevano*, Turín, 1909; L. BELTRAMI, *Notizie sul sepolcro di Gastone de Foix*, en la *Rassegna d'Arte*, II, Milán, 1902; F. MALAGUZZI-VALERI, *I Solari architetti lombardi del secolo XV*, Berlín, 1906.



FIG. 313.—C. SOLARI: ADÁN.
Milán, Catedral.

(Fot. Alinari.)





FIG. 314.—LEONARDO DA VINCI (1452-1519): ANUNCIACIÓN.
Florenzia, Uffizi.

(Fot. Alinari.)

XI

LEONARDO DA VINCI

LA historia de los Sforza continúa entretanto, entre esplendores y tragedias. A Francisco el Grande le sucede Galeazzo María (1466) que, pasado apenas un decenio, herido de muerte en una conjuración, deja un hijo tierno bajo la tutela de su madre Bona de Saboya y el gobierno confiado á la prudencia de Cicco Simonetta. Pero muy pronto se presenta en escena Ludovico, hijo de Francisco Sforza, llamado el *Moro* (figura 315), quien, para alcanzar el dominio, siembra la discordia entre Bona y Simonetta, hace decapitar á éste y confina á aquélla con su hijo desmedrado y enfermizo en Abbiategrasso.

Empero si tan fieras acciones proyectan como una sombra sobre el corazón de Ludovico, sus virtudes de príncipe, tanto á los reflejos de la política como á los del arte y la ciencia, iluminan su biografía. Fué en verdad estudioso, generoso, equitativo y elevó á Milán hasta emular á los mayores focos del Renacimiento, llamando ó manteniendo en torno suyo hombres de altísimas prendas en todos los ramos de la sabiduría, hasta que, por exceso de complicaciones políticas, se vió abandonado por la fortuna y presa en dos ocasiones de los franceses.

A la presencia en Milán de Bramante y otros artistas insignes, gracias al Moro, añadióse la de Leonardo, que por sí sola bastaría para hacer famoso al gran príncipe, como á los señores de Polenta la hospitalidad que dieron á Dante. A pesar de todo nos sentimos muy perplejos para seguir á los que señalan como beneficosa la prepotente influencia de Leonardo en el arte de Lombardía. Más adelante expon-dremos las razones; hablemos ahora de él y de su vida *milanesa* con la que, por otra parte, se inicia el conocimiento preciso de sus obras, de su genio, de su múltiple, por no decir *universal*, actividad. No se había consagrado ciertamente á un arte, sino al arte, en cada una de sus diversas manifestaciones estéticas ó científicas. El ideal, propio del espíritu italiano, más propio del Renacimiento, del hombre perfecto y completo, no



FIG. 315.—BOLTRAFFIO:
RETRATO DE LUDOVICO EL MORO.
Milán, Colección Trivulzio.
(Fot. Anderson.)



FIG. 316.—LEONARDO:
DIBUJO PARA UNA ESTATUA ECUESTRE.
WINDSOR.

había visto hasta entonces ni después había de hallar ejemplo más admirable. Todas las formas de la naturaleza y todas las expresiones del ingenio humano le atrajeron igualmente, y gustó de indagarlo, de estudiarlo, de *conocerlo* todo. Esto le distrajo quizá de insistir detenidamente en las labores emprendidas, y le granjeó en el ánimo de sus contemporáneos tacha de hombre inconstante é inerte, tacha inexplicable para nosotros cuando, al examinar la mole de sus manuscritos, vemos lo profundo de sus investigaciones, y al mirar sus pinturas nos ven os llevados á reconocer al mismo tiempo la perfección de la técnica, de la belleza de formas y de la expresión de sentimientos interiores.

Hombre que á tan gran valor unía maneras y aspectos llenos de dignidad y gracia no podía pasar inadvertido para el Moro, ávido de ennoblecer su corte con tales ornamentos. Por otra parte, Leonardo, dada la naturaleza de su ingenio, sus tendencias señoriles y su deseo de honores, tenía que preferir inevitablemente la vida espléndida de una gran corte á la otra más modesta de Florencia, llena á la sazón de envidias y rencores.



FIG. 317. — A. DE PREDIS:
ÁNGEL MÚSICO.

Londres, Galería Nacional.

(Fot. Anderson.)

Concertándose, pues, su voluntad con la de Ludovico Sforza, dejó en 1483 á Florencia, donde había estudiado y trabajado con Verrocchio; había pintado ya la Anunciación de los Uffizi (fig. 314) y esbozado (entre 1481 y 1486) la Adoración de los Magos que le encargaran los monjes de San Donato, de Scopeto, cuando fué á establecerse á Milán. De allí en adelante, mientras se ocupaba de fiestas y proyectaba obras hidráulicas y de fortificación de castillos, halló tiempo y manera de darse á sus investigaciones predilectas, sin que tuviera á menos comunicar los resultados á amigos y discípulos que formaban en torno de él una segunda corte.

Su actividad artística abarcó entonces también un extenso campo. Trazó planos de edificios civiles é iglesias, modeló, pintó. Por ejemplo, al modelo de su gigantesca estatua ecuestre de Francisco Sforza consagró largos estudios preparatorios (que poseemos en parte — fig. 316), trabajo y tiempo, y con todo no llegó á fundirla: en la guerra que precedió á la ruina de los Sforza, los ballesteros franceses destruyéronla bestialmente. Poco mejor suerte corrieron sus pinturas. Los retratos que pintó para Ludovico se han perdido. El retrato femenino del Louvre, que en algunas reproducciones antiguas se designa erróneamente como efigie de Lucrecia Crivelli, y se titula erróneamente *La belle Ferronnière*, se le asigna hoy, por lo general, á Boltraffio. En cambio la *Virgen de las Rocas* es obra genuina de Leonardo, y la contienda acerca de si el original es el de París (fig. 318) ó el de Londres (fig. 319) se ha de resolver en favor del primero.

De un documento publicado en 1893 resulta que Leonardo y su discípulo Ambrosio de Predis se habían comprometido á entregar á la Cofradía de la Concepción en San Francisco de Milán una tabla de altar tallada, con la Virgen en el centro y dos ángeles, uno á cada lado. La Virgen (llamada después *de las Rocas*) había sido pintada ya por Leonardo; los dos ángeles los hizo Ambrosio de Predis (fig. 317). El precio pactado de antemano era de 300 ducados, de los cuales sólo 100 en pago de la parte central, hecha por Leonardo; pero los estimadores lo rebajaron indignamente después, hasta juzgar que la Virgen valía, no ya ciento, sino veinticinco ducados no más. Protestó como era natural Leonardo, y reclamó un justiprecio que concordase con la suma primeramente convenida, ó la restitución de su obra, que se le otorgó por fin, dejando que De Predis la sustituyese con la copia que pasó después á Londres. De todos modos, en Milán, si no se quiere dar como suyo el Músico de la Colección Ambrosiana (fig. 323), ni tener en cuenta el tejido singular de ramas, hojas y tarjas, de la sala *delle Asse* en el Castillo, rehecho de reciente, siguiendo casi extinguidas huellas, está la obra principal del gran maestro, ó sea la Cena, ejecutada al temple sobre el muro, entre 1495 y 1497, en el refectorio de las Grazie (fig. 320, 321 y 322). Esta es quizá la pintura más celebrada y más reproducida en el mundo. Lo grandioso del conjunto, la armonía perfecta de la composición, la belleza de las formas, el drama que agita á los



FIG. 318.—LEONARDO:
LA VIRGEN DE LAS ROCAS.
Paris, Louvre.

(Fot. Alinari.)



FIG. 319.—LEONARDO:
LA VIRGEN DE LAS ROCAS.
Londres, Galería Nacional.

(Fot. Anderson.)



FIG. 320.—LEONARDO DA VINCI: LA CENA.—Milán, Refectorio de Santa Maria delle Grazie.

Apóstoles á la terrible indicación de Jesús resignado: *Uno de vosotros me hará traición* ofrecen argumento y razón bastante para toda admiración, por ardiente y entusiasta que sea. A cada lado de Jesús se ven dos grupos de tres figuras, los cuales, estando admirablemente definidos y *cerrados*, se ligan entre sí por virtud de los ademanes y de las miradas de cada uno de los



FIG. 321.—LEONARDO: DETALLE DE LA CENA DE SANTA MARÍA DELLE GRAZIE.

Apóstoles. Y todos se refieren á Cristo, centro del drama, de tal modo que de él sale y á él vuelve todo sentimiento, todo ademán.

Leonardo permaneció en Milán hasta 1499. Al caer Ludovico el Moro, volvió á su patria. Trabajó por algún tiempo al servicio de César Borgia, como arquitecto é ingeniero militar (1502) é hizo alguna visita á Milán, pero durante algunos años Florencia fué la sede de su actividad artística. En Florencia hizo el cartón de la Santa Ana que hoy está en Londres (fig. 324) y el cuadro del mismo asunto, pero distinto de composición, que posee el Louvre (fig. 325); allí comenzó la *Batalla de Anghiari*, en la sala del Consejo del Palacio de la Señoría; allí ejecutó el prodigioso retrato de Monna Lisa (fig. 327), esposa de Francisco del Giocondo (1505), y quizá también el San Jerónimo en el desierto, hoy en la Pinacoteca Vaticana (fig. 326).

Pero el trabajo no consiguió adormecer en él la poca simpatía que siempre tuviera para el ambiente florentino y la nostalgia que le arrebatava el pensamiento hacia la férvida Milán.



FIG. 322.—LEONARDO: DETALLE DE LA CENA DE SANTA MARÍA DELLE GRAZIE.



FIG. 323. — LEONARDO:
EL MÚSICO.

Pinacoteca Ambrosiana.

(Fot. Montabone.)

publicado por la Academia dei Lincei, Roma, 1894 y sig.; *Raccolta Vinciana*, Milán, 1905-1908; G. SÉAILLES, *Leonardo da Vinci*, París, s. a.; J. P. RICHTER, *Leonardo da Vinci*, Londres, 1880; E. MUNTZ, *Leonardo da Vinci*,

Así, pues, volvió allá en 1506 y permaneció habitualmente en ella hasta 1516, año en que accedió á trasladarse á Francia con Francisco I, en calidad de pintor suyo, con el estipendio de 700 escudos anuales. Pronto, sin embargo, le abandonó la salud. En Abril de 1518 otorgó testamento en Cloux, cerca de Amboise, en donde murió el 2 de Mayo de 1519, asistido por su discípulo predilecto Francisco Melzi (1492-1570?), que heredó mucho de él.

BIBLIOGRAFÍA. — La bibliografía de Leonardo constituye por sí sola una gran literatura. Indicamos aquí algunas de entre las muchísimas obras de consulta general y algún escrito relativo á los aspectos más característicos de la naturaleza de aquel genio multiforme. — LEONARDO, *Códice Atlántico*,



FIG. 324. — LEONARDO:
SANTA ANA (CARTÓN).

Londres, Academia de Bellas Artes.



FIG. 325. — LEONARDO: LA VIRGEN,
EL NIÑO JESÚS Y SANTA ANA.

París, Louvre.

LEONARDO DA VINCI

París, 1899; G. UZIELLI, *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci*, Turín, 1896; A. ROSENBERG, *Leonardo da Vinci*, Leipzig, 1898; SELWYN BRINTON, *Leonardo and his followers*, Londres, 1900; E. SOLMI, *Leonardo*, Florencia, 1900; G. GRONAU, *Leonardo da Vinci*, Londres, 1902; E. MC. CURDY, *Leonardo da Vinci*, Londres, 1904; G. CAROTTI, *Le opere di Leonardo, Bramante e Raffaello*, Milán, 1905; R. HORNE y H. CUST, *Leonardo da Vinci*, Londres, 1908; J. P. RICHTER, *The literary Works of Leonardo da Vinci*, Londres, 1908; CH. RAVAISSON, *Les écrits de Leonard de Vinci*, en la *Gazette des Beaux Arts*, 2, XXIII, 225; LEONARDO DA VINCI, *Frammenti letterari e filosofici*, a cura di E. SOLMI, Florencia, 1899; E. LIPPMANN, *Leonardo da Vinci als Gelehrter und Techniker*, Stuttgart, 1900; P. MÜLLER-WALDE, *Leonardo da Vinci, Lebensskizze und Forschungen*, Munich, 1889-90; O. SACHS, *Leonardo da Vinci*, en la *Wiener Rundschau*, hrsg. von C. Christomanos und F. Rapaport, 4 Jahrg., n. 4 y 6; J. STRZYGOWSKI, *Studien zu Leonardo's Entz. k. lung als Maler*, en el *Jahrb. der Königl. Preuss. Kunstsamml.*, XVI, 159; WINTERBERG, *Leonardo da Vinci Malerbuch und seine wissenschaftliche und praktische Bedeutung*, ibid., VII, 172; L. BELTRAMI, *Leonardo da Vinci negli studi per il tiburio della cattedrale di Milano*, Milán, 1903; L. BELTRAMI, *Leonardo e la sala delle asse*, Milán, 1907; CHAMPFLEURY, *Anatomie du laid d'après Léonard da Vinci*, en la *Gazette des Beaux Arts*, 2, XIX, 190; G. FRIZZONI, *La Galerie nationale de Londres et la Vierge aux rochers*, ibid., 2, XXIX, 230; W. VON SEIDLITZ, *La Vergine delle Rocce di Leonardo da Vinci*, en el *Arte*, X, 1907; MÜLLER-VALDE, *Leonardo da Vinci und die antike Reiterstatue der Regiole, Einige Entwürfe Leonardo's zum Reiterdenkmale für Gian Giacomo Trivulzio. Plaketten der Berliner K. Museums nach Studien Leonardo's zu Reiterdenkmälern und zur Darstellung der Reiter Schlacht von Anghiari*, en el *Jahrb. d. Königl. Preuss. Kunstsamml.*, XX, 81; MÜLLER-VALDE, *Eine frühe Redaction von Leonardo's Komposition der Madonna mit der hl.*



FIG. 326.—LEONARDO:
SAN JERÓNIMO.

Roma, Pinacoteca Vaticana.



FIG. 327.—LEONARDO:
LA GIOCONDA.

Paris, Louvre. (Fot. Alinari.)

EL ARTE EN ITALIA

Anna und dem Lamm, *ibid.*, XX, 54; MULLER-VALDE, *Einige Anweisungen Leonardo's für den unterseeischen Schiffskampf, Tauchapparate und Torpedoboote. Leonardo's Erfindung der Schiffsschraube.* *ibid.*, XX, 60; UFFIZIO REGIONALE PER LA CONSERVAZIONE DEI MONUMENTI DELLA LOMBARDIA, *Le vicende del Cenacolo di Leonardo da Vinci*, Milán, 1906; L. BELTRAMI, *Il Cenacolo di Leonardo*, Milán, 1908; DEHIO, *Zu den Copieen nach Leonard's Abendmahl*, en el *Jahrb. d. Königl. Preuss. Kunstsamml.*, XVII, 181; W. B. VON SEIDLITZ, *Leonardo da Vinci*, en la *Rassegna Nazionale*, 1909.





FIG. 328.—MILÁN. FRESCO DE LA CASA BORROMEO.

XII

LA PINTURA LOMBARDA EN EL SIGLO XV

Y LA ESCUELA DE LEONARDO

LA pintura se despierta tarde en Lombardía. Las muestras que han llegado á nosotros del período románico y del giottesco son mediocres. Y á más de mediocres, dícese repetidamente que son escasas; pero, en opinión nuestra, no fueron escasas en su origen, sino que, antes al contrario, su poco valor y las incesantes reconstrucciones sucesivas han contribuido á enrarecerlas de modo excepcional, en Milán sobre todo. Sea como quiera, todavía se ven algunas, especialmente en Bergamo, (donde trabajaron los pintores Pasino y Pedro da Nova) y en su territorio, y también en Chiaravalle, en Pozzuolo, en Cantaregina, en Lentate, en Mocchirolo, etc.

En Brera no se conservan sino cuatro fragmentos de frescos del siglo XIV, desprendidos de los muros de la iglesia de los Servi. Débese uno de ellos á Simón da Corbetta (1382), pero es muy pobre de formas y de sentimiento. Por lo demás, la presencia de varios códices miniados, en el mismo siglo, por fray Pedro da Pavía, por Asmovello da Imbonate (1395), por



FIG. 329.—GIACOMO DA CAMPIONE:
CÚSPIDE DE LA PUERTA DE UNA
SACRISTÍA.—Milán, Catedral.

(Fot. Alinari.)

más cierto es el hecho de que á la sazón, por los grandes cambios mercantiles y las frecuentes relaciones políticas y religiosas, tuvo que establecerse en toda la Europa central, entre los diversos países, una fecunda correspondencia artística. Con relación al arte italiano, no olvidemos, sin exagerarla, la influencia de la escultura y la miniatura francesas; ni la importancia de la escuela de los Países Bajos que contó por aquellos mismos días con entrambos Van Eyck; ni la labor artística de diversos centros germánicos. Es evidente y frecuente el relampaguear de un reflejo de tendencias exóticas, entre una

Pedro da Bescapé, etc., da fe de actividad artística, si no elevada, ciertamente abundante y difusa. De Juan di Jacopo da Caverzaio, conocido con el nombre de Juan de Milán, no hemos de hablar aquí, puesto que, aun habiendo trabajado en Viboldone y en Mocchirolo cerca de Lentate sobre el Seveso, aparece ligado á la manera de Tadeo Gaddi y desarrolla su verdadera actividad en Prato, en Florencia y en Roma.

Pero he aquí que al final del siglo xiv pasa sobre el Véneto y la Lombardía como un soplo de ideas pictóricas nuevas, que poco á poco se va cerniendo sobre la Emilia y las Marcas. Semejanzas evidentes entre el arte del maestro Wilhem de Colonia y el del veronés Esteban han hecho pensar que aquel soplo venía de Colonia. Cierto es, en parte; pero



FIG. 330.—G. DE GRASSI: DIBUJO.
Bergamo, Biblioteca Cívica.

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche.).

nueva concepción de la realidad y un vivo amor á las anécdotas, á los animales, á los juegos, á los trajes, hasta en las obras de los hermanos Salimbeni da Sanseverino y de Gentil da Fabriano, así como en los de Juan da Modena y Antonio da Ferrara. Volviendo á subir hacia los Alpes, patentízase después tal influjo, con mayor intensidad, en ciertos artistas que trabajan entre Verona y el Piamonte: Esteban da Verona y aun el gran Pisanello, Giovannino de' Grassi Michelino y Leonardo Molinari da Besozzo, los Zavattari, Lanfranco y Felipe de' Veri de Milán y los autores de los frescos de la capilla Torriani en San Eustorgio, de la casa Borromeo, en Milán (fig. 328), y del castillo de la Manta en Saluzzo.

Giovannino de' Grassi es el primer artista de aquel período con quien nos encontramos en Milán. En 1389 está ya allí y trabaja en escultura (fig. 329) y pintura. Siete años más tarde entrega una Samaritana esculpida para el lavabo de la sacristía de la Catedral. En el libro de dibujos que se conserva en Ber-



FIG. 331.—MICHELINO DA BESOZZO:
VIRGEN CON EL NIÑO Y SANTOS.
Siena, Pinacoteca.



FIG. 332.—ZAVATTARI:
UNA HISTORIA DE LA REINA TEODOLINDA.
Monza, Catedral. (Fot. Alinari.)

gamo (fig. 330) manifiéstase también como *animalista* lleno de agudeza, hasta hombrearse con los Molinari, Zavattari, los Veroneses y Jacobo Bellini. ¿Llegaron todos éstos á iguales investigaciones por las mismas influencias, ó sirvió Giovannino, siquiera en parte, de ejemplo á los demás? El



FIG. 333.—MASOLINO DA PANICALE:
BANQUETE DE HERODES.
Castiglione d'Olona, Baptisterio.
(Fot. Alinari.)

estudio comparativo está todavía por hacer, pero es un hecho que él los precede cronológicamente. Muerto en 1398, puede admitirse que nació alrededor de 1340; Michelino Molinari da Besozzo trabaja entre 1394 y 1442 (fig. 331); Leonardo su hijo (cuyo nacimiento se ha de colocar en el primer decenio del siglo xv), entre 1428 y 1488, minia códigos y deja, entre otras cosas, notables

frescos en San Juan de Carbonara, en Nápoles. Gregorio y Ambrosio Zavattari, los festivos y abundantes decoradores de la capilla de Teodolinda en la Catedral de Monza (fig. 332), trabajan hasta más allá del promedio del siglo xv. Sobreviven, pues,



FIG. 334.—MASOLINO: SAN JUAN BAPTISTA
RECRIMINA Á HERODES. *Castiglione
d'Olona, Baptisterio.* (Fot. Alinari.)



FIG. 335.—CIVERCHIO: NACIMIENTO.
Milán, Brera.
(Fot. I. I. d'Arti Grafiche.)

á Giovannino de'Grassi, en más de medio siglo, y todos tienen tiempo de ver y admirar los frescos ejecutados por Masolino da Panicale entre 1422 y 1423 en la Colegiata de Castiglione d'Olona, y en 1435 en el Baptisterio de la misma ciudad (figs. 333 y 334).

Más lejos, en Verona, nos encontramos con Esteban, que vive entre 1375 y 1440 aproximadamente, y con Antonio Pisano, llamado el Pisanello, de 1397 á 1455, mientras que la vida de Jacobo Bellini, en Venecia, se prolonga hasta 1470.

La presunción de que Giovannino de' Grassi haya sido, como lo fué Jacobo Bellini, un artista de gran importancia, olvidado sin razón por largo tiempo, nos parece justamente fundada. Pero, en adelante, un nuevo senti-



FIG. 336.—V. FOPPA:
ADORACIÓN DE LOS MAGOS.
Londres, Galería Nacional.
(Fot. Hanfstaengl.)



FIG. 337.—ZENALE Y BUTINONE:
DOS SANTOS.
Treviglio, Catedral.
(Fot. Anderson.)



FIG. 338.—V. FOPPA:
MARTIRIO DE SAN SEBASTIÁN.
Milán, Brera.
(Fot. Anderson.)



FIG. 339.—BARTOLOMÉ SUARDI,
LLAMADO EL BRAMANTINO:
VIRGEN Y SANTOS EN ADORACIÓN.
Milán, Ambrosiana.

(Fot. Montabone.)

Brescia. De una y otra ciudad tuvo que alejarse con frecuencia por los infinitos encargos que llenaron toda su vida laboriosa y larga, que llegó hasta 1516. En Milán decoró para Pigello Portinari el Banco Mediceo, y la capilla Portinari de San Eustorgio; después trabajó varias veces en Castello, para los Duques, y en Santa María de Brera, para otras personas (figura 338). Ocupóse igualmente en las pinturas del Castillo y de la Cartuja de Pavía, en Savona, en Génova, en Monza, en Bergamo y en otras partes. Su manera se aproxima á la veneciana, en especial á la de Jacobo Bellini, de quien, además del dibujo ceñido, alcanza la pasión por la perspectiva y por la arquitectura ri-

miento pictórico se difunde en Lombardía, y especialmente en Milán, por obra ante todo de Vicente Foppa, y después de Bernardino Butinone y de Bernardo Zenale (ambos de Treviglio), de Vicente Civerchio de Crema y de otros, de los que quedan los nombres y no las obras (como del famoso retratista Zanetto Bugatto, muerto hacia 1475), ó de los que conocemos obras y no los nombres.

Foppa nació entre 1425 y 1430, en Brescia, donde permaneció hasta 1455. De allí se trasladó con su familia á Pavía, que fué su residencia habitual hasta 1490, en que volvió á



FIG. 340.—B. BUTINONE:
VIRGEN CON EL NIÑO, SAN BERNARDINO
Y SAN VICENTE.—*Milán, Brera.*



camente adornada y salpicada de motivos clásicos. Es, por todo ello, artista nobilísimo, bastante rico de color, salvo en las carnes, que hace lívidas y perlinas (fig. 336).

Que la primera manera de Civerchio (1470?-1544—fig. 335) deja sentir el influjo paduano y manteñesco, cosa es que se va confirmando á medida que se reconstruye su personalidad, perdida por mucho tiempo, á causa de la pérdida de casi todas sus obras al fresco y de haber corrido sus cuadros con los nombres más diversos y pomposos. Suya es, por ejemplo, la *Sacra Conversación* (1491), atribuida á Bramantino, en el Louvre,



FIG. 341.—A. BEVILACQUA:
VIRGEN CON EL NIÑO
EN EL TRONO, DOS SANTOS Y UN DEVOTO.

Milán, Brera. (Fot. Alinari.)



FIG. 342.—BUTINONE: VIRGEN CON
EL NIÑO. Milán, Brera.

(Fot. Anderson.)

y cuyas dos Vírgenes de posesión privada, en Brescia y en Roma, que se daban por obra de Mantegna.

Secuaces de Foppa fueron los dos treviglieses Bernardino Butinone (1430?-1507—figura 340) y Bernardo Zenale, que murió nonagenario en 1526, los cuales trabajaron juntos con frecuencia, aunque no fuesen iguales de temperamento. Pero hemos de pensar que esto mismo contribuía á la mayor belleza de las obras en que cooperaron, puesto que en el gran políptico de Treviglio aparece de manifiesto que la manera ruda y fosca de Butinone y la dulce y clara de Zenale (fig. 337) sirvieron para



FIG. 343.—BERGOGNONE:
VIRGEN CON EL NIÑO Y ÁNGELES.
Milán, Brera.

(Fot. Brogi.)

templarse mutuamente. Las obras que nos quedan del primero bastan para establecer su personalidad. La pequeña Virgen con el Niño, de Brera (fig. 342), nos hace ver á Buttinone ligado al arte de Foppa. Bastante menos hay de Zenale, á quien se atribuyó por mucho tiempo la tabla de altar de los Sforza que estuvo en San Ambrosio ad Nemus y hoy se halla en Brera; pero no es posible poner de acuerdo lo seguro de Zenale con esta obra que revela la mano de un artista, derivado, es verdad, de la antigua escuela lombarda, pero transformado por su trato con Leonardo.

La manera de los artistas que llamaremos del grupo *foppesco*, en el que también hay que incluir quizá al rudo y abundante Donato de Montorfano, tuvo por largo tiempo

sus reales en Milán, á pesar de que desde 1474 apareciese otra pintura mucho más vigorosa y monumental, es á saber, la de Bramante, de quien ya hemos hablado. Hecho tan singular ha de atribuirse á la repugnancia, en parte justa, de acoger formas exóticas, y á que Bramante abandonó la pintura por la arquitectura, dando así otra dirección á su influjo. Sea de ello lo que quiera, en aquel arte, como en arquitectura, siguió siendo discípulo suyo Bartolomé Suardi (1455?-1536? -fig. 339), al cual, por su fidelidad al maestro, llamósele Bramantino: razonable fidelidad empero, que no le privó de mostrar cualidades propias de técnica y de sentimiento, y en las arquitecturas una curiosa preferencia por las líneas horizontales sobre las curvas. Su colorido es más dulce que el de Bramante; aun á veces, como en la *Crucifixión* de Brera, *misterioso* por las difusas tonalidades azules y verdes, que nos atreveremos á llamar *subacuáticas*.

La pintura de Bramantino había encontrado un continuador en Bernardino Luini, colaborador suyo en los frescos de la Pella, villa cercana á Monza (terminados después sólo por Luini); pero se perdió totalmente cuando el mismo Luini entró en la órbita leonardesca. En cambio los seguidores de Foppa y

sus compañeros manifestáronse aun valientemente con Ambrosio Bergognone (tr. 1480-1523), Ambrosio Bevilacqua, conocido con el nombre de Liberal, que floreció entre 1471 y 1502 (fig. 341) y otros cuyas obras todavía no se han identificado.

Bergognone, nacido con toda probabilidad en Forsano, provincia de Cuneo, es el último campeón valeroso de la antigua pintura lombarda (fig. 343). Un cuadro suyo, que estuvo en la iglesia de los Olivetani di Nerviano, con la fecha de 1522, prueba que se mantuvo fiel hasta lo último del programa de sus maestros, y no se opone á ello el grande y populoso fresco de San Simpliciano, que ni por la composición ni por las formas se aparta del ideal cuatrocentista. Desconocemos la fecha exacta de esta obra maestra suya, pero la de la tabla



FIG. 344.—LUINI:
VIRGEN CON EL NIÑO Y SANTAS.

Milán, Brera.

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche.)

de Nerviano nos dice dónde se había quedado Bergognone, un cuarto de siglo después de haber pintado Leonardo su *Cena*, Miguel Angel la bóveda de la Sixtina, Rafael la sala de la Segnatura, Sodoma la cámara «de las Bodas» en la Farnesina, Correggio la cámara de San Pablo, y aun de haber trabajado mucho tiempo Gaudenzio Ferrari y Luini.



FIG. 345.—LUINI:
HIPÓLITA SFORZA Y SANTAS INÉS,
ESCOLÁSTICA Y CATALINA.

Milán, Monasterio Mayor. (Fot. Anderson.)

Con Bergognone se



FIG. 346. — BOLTRAFFIO:
VIRGEN «DEI CASIO».

París, Louvre. (Fot. Giraudon.)



FIG. 347. — A. SOLARIO: RETRATO.
Londres, Galería Nacional.

(Fot. Hanfstaengl.)

extingió hasta la esperanza de que la verdadera pintura lombarda hubiese recogido en un alma sola todas sus fuerzas y tomado un vuelo alto y definitivo, como la escuela veneciana con Tiziano, la emiliana con Correggio, la florentina con Miguel Angel y la úmbrica con Rafael. El árbol fué derribado, cuando el fruto no había llegado á madurez. Bajo el influjo, que más fué tiranía formidable, de Leonardo, las formas de la antigua y sobria escuela quedaron encantadas, y en toda faz vióse estereotipada la sonrisa aquella que un afortunado retórico ó poeta llamó enigmática.

Así pues, la segunda escuela lombarda no estuvo constituida virtualmente sino por los leonardescos, ó sea por los discípulos y los continuadores del gran maestro florentino, algunos de los cuales habían alcanzado ya cierta madurez antes de rendirle parias. De éstos fué Andrés Solario, que vivió entre 1460 y 1515 (figura 346), perteneciente á la antigua familia de los Solari, tan fecunda en artistas (pág. 174), hermano de Cristóbal llamado el Gobbo (pág. 183), notable especialmente en las figuras aisladas; Andrés, ya conmueve por la suavidad de la expresión, sobre todo en las dolorosas imágenes del *Ecce Homo* y de *Jesus con la cruz*, ya sorprende por la agudeza del dibujo en los retratos (figura 347); Juan Boltraffio (1467-1516) revela principalmente el influjo de Leonardo en los cuadros de asunto sagrado (fig. 346), pero cuando se dedica á reproducir personajes reales (figs. 315 y 348), la verdad le hace olvidarse de la escuela y de la manera.

También á Luini (1470?-1532), el mayor de los lombardos de aquel período, se le considera como alumno de Leonardo; pero ya hemos dicho que vemos en él más bien al alumno de Bramantino arrastrado por la corriente irrefrenable del grupo leonardesco. Muchas de sus obras se sacaron de su lugar primitivo para llevarlas á la Pinacoteca de Milán (fig. 344). Así, hállese en Brera el fresco aquel, impresionante por su solemnidad y su calma, que figura el cuerpo de Santa Catalina depuesto por los ángeles en el sepulcro. Otras pinturas de él pueden admirarse todavía en sus propios lugares. En la iglesia dei Pellegrini, en Saronno, que tiene en su cúpula un concierto de ángeles pintado por Gaudenzio Ferrari, Luini pintó al fresco, entre otras pequeñas historias, dos vastas escenas con muchas figuras: la *Adoración de los Magos* y la *Presentación al templo*. Hizo también, en la iglesia de Santa María de los Angeles, en Lugano, una grandiosa *Pasión*, que recuerda, por la composición y la amplitud, las obras alemanas, mientras en las figuras, consideradas aisladamente, revélase la tendencia leonardesca. En el Monasterio Mayor, finalmente, dejó preciosos frescos (fig. 345).

Bastante más directamente influídos por Leonardo aparecen los cuadros de caballete, tanto los de Luini como los de los demás lombardos de la época, cuadros que durante mucho tiempo se asignaron con frecuencia al maestro, sin duda porque en los tipos y en la expresión, si no en la agudeza de los caracteres, tienen mucho de las obras de éste.

A tan fecunda escuela, además de los pintores ya mencionados, pertenecieron Ambrosio de Predis, que vivió entre 1480 y 1520 (fig. 317) y Francisco Melzi (nombrados en la pág. 189); Bernardino de' Conti (1450-1528—fig. 350), Andrés Salaino, que floreció de 1490 á 1520 y cuya personalidad artística no se ha determinado aún fijamente. Marcos da Oggiono (1470-1540?—



FIG. 348. BOLTRAFFIO. DOS DEVOTOS.
Milán, Brera.

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche.)



FIG. 340. — A. SOLARIO:
DESCANSO EN EGIPTO.
Milán, Museo Poldi-Pezzoli.

(Fot. Brogi.)



FIG. 350. — B. DE'CONTI:
VIRGEN CON EL NIÑO.
Bergamo, Academia Carrara.

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche.)

fig. 351), más bien pesado de colorido y de dibujo, al contrario de César da Sesto (1477-1527—figura 353), de formas agradables y composición bien ponderada, como Juan Pedro Rizzi, llamado Giampietrino (fig. 352), que tiene graciosas Vírgenes y graciosos niños, pero es como de estuco en las excesivas medias figuras desnudas de Lucrecia ó de la Magdalena; César Magni (fig. 355) incorrecto y lánguido, y Francisco Napoletano, de formas hinchadas y fuerte claroscuro (fig. 354), que vivieron por los mismos años. Finalmente, el mismo Bartolomé Veneto (1480-1455), formado en la escuela de Juan Bellini, acabó por plegarse á los modos leonardescos (pág. 75 y fig. 135).

Y con respecto á la Italia alta, no se limitó á Lombardía la influencia de Leonardo, sino que, como hemos de ver, se extendió al vecino Piamonte; y tampoco se limitó á la pintura, sino que se extendió á la escultura, á la que llevó una morbidez en pleno contraste con la naturaleza y la tradición lombarda.

BIBLIOGRAFÍA.—VASARI, *Le Vite*; CROWE y CAVALCASELLE, *Storia della pittura italiana*; CROWE y CAVALCASELLE, *A history of painting in North Italy*; VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, V; BERENSON, *The North Italian painters*; LERMOLIEFF (MORELLI), *Kunstkritische Studien*; L. LANZI, *Storia pittorica d'Italia*; G. ROSINI, *Storia della pittura italiana*; V. MARCHESE, *Memorie dei pittori, scultori e architetti domenicani*; J. MEYER, *Allgemeines Künstler-Lexicon*; U. THIEME y F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden*

den Künstler; J. BURCKHARDT, *Le Cicerone*; C. RICCI, *La Pinacoteca di Brera*; F. MALAGUZZI-VALERI, *Catalogo della R. Pinacoteca di Brera*; Guida sommaria della Biblioteca Ambrosiana, Milán, 1907; G. MONGERI, *L'Arte in Milano*, Milán, 1872; P. GAUTHIEZ, *Milan*, París, 1905; F. MALAGUZZI-VALERI, *Milano*, Bergamo, 1906; E. VERGA, U. NEBBIA, E. MARZORATI, *Guida di Milano*, 1906; A. BERTOLOTTI, *Artisti lombardi a Roma nei secoli XV-XVIII*, Milán, 1881; F. MALAGUZZI-VALERI, *Artisti lombardi a Roma nel Rinascimento*, en el *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXV, 2; G. B. CALVI, *Notizie sulla vita dei principali architetti, scultori e pittori che fiorivano a Milano durante il governo dei Visconti e degli Sforza*, Milán, 1859; M. CAFFI, *Di alcuni pittori poco noti*, en el *Archivio Storico Lombardo*, VIII, 54, XIX, 995; C. FUMAGALLI, D. SANT'AMBROGIO, L. BELTRAMI, *Reminiscenze di storia e arte nel suburbio e nella città di Milano*, en el *Archivio Storico lombardo*, 1837; W. SUIDA, *Le opere di Giovanni da Milano in Lombardia*, en la *Rassegna d'Arte*, 1906; P. TOESCA, *Michelino da Besozzo e Giovannino de' Grassi*, en *L'Arte*, VIII, 1905; GERSPACH, *Gli affreschi di Campione*, en *L'Arte*, 1902; GINUS, *Campione*, Varese, 1904; GERSPACH, *Campione*, París, 1904; F. MALAGUZZI-VALERI, *Per le pitture di Campione*, en la *Rassegna d'Arte*, 1908; P. TOESCA, *Disegni di antica scuola lombarda*, en *L'Arte*, X, 1807; P. TOESCA, *Di alcuni miniatori lombardi della fine del Trecento*, en *L'Arte*, 1907; R. MAJOCCHI, *Di alcuni dipinti dei fratelli Zavattari e di Giacomo Vismara a S. Vincenzo in Prato di Milano*, en la *Rivista di scienze storiche*, VII, 1908; C. FUMAGALLI y L. BELTRAMI, *La cappella detta della regi-*



FIG. 351.—MARCO DA OGGIONO:
LOS TRES ARCÁNGELES.

Milán, Brera. (Fot. Brogi.)



FIG. 352.—GIAMPIETRINO:
SACRA CONVERSACIÓN.
Nápoles, Museo Nacional.

(Fot. Anderson.)



FIG. 353. — CÉSAR DA SESTO:
VIRGEN CON EL NIÑO.
Milán, Brera. (Fot. Brogi.)

chivio storico italiano, 1883; M. CAFFI, *Zenale*, VI, 1837; W. VON SEIDLITZ, *Zenale e Suida*, *Die Jugendwerke des Bartolomeo Suardi*, en el *Jahrb. der Kunstl. Samml. des Aller. Kaiserhauses*, 1904; W. SUIDA, *Die Spätwerke des Bartolomeo Suardi genannt Bramantino*, *ibid.*, XXVI, 5; G. FRIZZONI, *Bartolomeo Suardi detto il Bramantino secondo una nuova pubblicazione*, en *L'Arte*, 1908; D. SANT'AMBROGIO, *Un pregevole quadro del Bramantino a Birolo presso Pavia*, en el *Osservatore Cattolico* del 6 Marzo 1909; G. LAFENESTRE, *Bernardino Luini*, en la *Gazette des Beaux-Arts*, 2, II, 441; L. BELTRAMI, *Bernardino Luini e la Pelucca*, en el *Arch. storico dell'arte*, VIII, 1895; P. GAUTHIEZ, *Notes sur Bernardino Luini*, en la *Gazette des Beaux-Arts*, 1899, 307, 1900, 25 y 229; P. GAUTHIEZ, *Bernardino Luini*, París, s. d.; L. BELTRAMI, *La chiesa di S. Maurizio in Milano e le pitture di Bernardino Luini*, en el *Emporium*, IX, 1899; G. WILLIAMSON, *Bernardino Luini*, Londres, 1900; L. BELTRAMI, *Ambrogio Fossano detto il Bergognone*, Milán, 1895; L. BELTRAMI, *In difesa del quadro del Bergognone in Melegnano*, Milán, 1900; D. SANT'AM-

na Teodolinda nella basilica di S. Giovanni in Monza e le sue pitture murali, Milán, 1891; G. C. BIZZOZZERO *Varese: e il suo territorio*, Varese, 1874; D. SANT'AMBROGIO, *Il borgo di Castiglione Olona presso Varese*, Milán, 1893; L. BELTRAMI, *Castiglione Olona*, en la *Rassegna d'Arte*, 1901; A. CODARA, *Guida di Varese*, Varese, 1901; P. TOESCA, *Masolino da Panicale Bergamo*, 1908; LECHEVALIER-CHEVIGNARD, *La Chapelle des Portinari à Saint-Eustorge de Milan*, en la *Gazette des Beaux-Arts*, 2, XIX, 227; L. BELTRAMI, *Vincenzo Foppa*, en el *Emporium*, VII, 1898; L. BELTRAMI, *La patria id Vincenzo Foppa*, en la *Perseveranza*, Milán, 1 Febbreo 1906; L. BELTRAMI, *Vincenzo Foppa e le pitture della cappella di S. Pietro martire a Milano*, en la *Rassegna d'Arte*, 1902; C. YOCÉLIN-FOULKES y R. MAIOCCHI, *Vincenzo Foppa of Brescia*, Londres, 1909; G. FRIZZONI, *Vincenzo Foppa*, en *L'Arte*, 1909; M. CAFFI, *Vincenzo Civerchio*, en el *Arch. Zenale e Butinone*, en *Arte e Storia*, *Butinone*, en *L'Arte*, VI, 1903; W.



FIG. 354. — F. NAPOLETANO:
VIRGEN CON EL NIÑO.
Milán, Brera. (Fot. Brogi.)

LOMBARDIA

BROGIO, *Un nuovo e pregevole quadro del Bergognone in Recco Liguria*, en el *Osservatore Cattolico* del 6 Febrero 1909; F. MALAGUZZI-VALERI, *Maestri minori lombardi. I. I guai del Bergognone*, en la *Rassegna d'Arte*, V, 1905; G. ZAPPA, *Note sul Bergognone*, en *L'Arte*, 1909; C. YOCÉLIN FOULKES y R. MAIocchi, *Intorno al pittore Ambrogio Bergognone*, en *L'Arte*, 1909; C. RICCI, *La patria del Bergognone*, en el *Bollettino d'Arte*, 1909; H. DE CHENNEVIERES, *Andrea Solario*, en la *Gazette des Beaux-Arts*, 2, XXVIII, 43; E. MORTA, *Ambrogio Preda e Leonardo da Vinci*, en el *Arch. Storico Lombardo*, XX, 1893; W. BODE, *Ein Bildniss der zweiten Gemahlinkaiser Maximilians, Bianca Maria Sforza von Ambrogio de Predis*, en el *Jahrb. der Königl. Preuss. Kunstsamml.*, X, 71; W. VON SEIDLITZ, *Ambrogio Preda und Leonardo da Vinci*, en el *Jahrbuch der Kunsthistor. Samml. des Aller. Kaiserhauses*, 1906; L. BELTRAMI, *Il ritratto di Beatrice d'Este di Leonardo all'Ambrosiana*, en el *Repertorium*, XXIX; G. GAGNOLA, *Bernardino De Conti*, en la *Rassegna d'Arte*, V, 61; G. LONGONI, *Genni su Marco d'Oggiono allievo di Leonardo da Vinci*, Lecco, 1858; G. V. T., *Giovanni Antonio Boltraffio*, en *Die Gallerien Europas*, I, Leipzig, s. d.; G. CAROTTI, *R. Pinacoteca di Brera*; G. A. BELTRAFFIO, en la *Gallerie nazionali italiane*, IV, 1899; G. FRIZZONI, *Von Entwürfen der Breragalerie und des Museo Poldi-Pezzoli in Mailand*, en el *Zeitschrift für bildende Kunst*, N. F. XI, 3; E. GALICHON, *De quelques estampes milanaises attribuées à Cesare da Sesto*, Paris, 1892; F. MALAGUZZI-VALERI, *Cesare da Sesto*, en la *Rassegna d'Arte*, VIII, 1908; E. REYMOND, *Cesare da Sesto*, en la *Gazette des Beaux-Arts*, 1902; G. GAGNOLA, *Intorno a Francesco Napoletano*, en la *Rassegna d'Arte*, 5, 1905; F. MASON PERKINS, *Alcuni dipinti italiani in America*, en la *Rassegna d'Arte*, 1909; D. SANT'AMBROGIO, *La chiesa di Vigano Certosino e i dipinti di Bernardino Rossi*, Milán, 1894; A. VENTURI, *Bartolomeo Veneto*, en *L'Arte*, Roma, 1899, en la *Galleria Crespi*, Milán, 1900.



FIG. 355.—CÉSAR MAGNI:
SAGRADA FAMILIA.
Milán, Brera. (Fol. Anderson.)



FIG. 356.—MILÁN.—PATIO DEL SEMINARIO.

(Fot. Brogi.)

XIII

LA ARQUITECTURA Y LA ESCULTURA

EN MILÁN DEL SIGLO XVI AL XIX

NINGUNA escuela con caracteres propios definidos substituyó en Lombardía á la de Leonardo. Los tipos de arte de las diversas regiones habían ido fundiéndose y unificándose, merced al influjo romano de los continuadores de Rafael y de Miguel Angel, hasta constituir una manera nacional, de la que sólo escapaba la pintura veneciana. Las vicisitudes políticas habían quitado también á Milán toda fisonomía propia. La casa de los Sforzas, espléndida por íntima necesidad y á la vez por deseo de emular á las demás cortes italianas, bien podía llamarse extinguida desde el momento en que Ludovico el Moro cayó prisionero de los franceses en Novara. Después, aquellos breves períodos en los que reaparecieron, entre guerras, desastres y conjuraciones, los hijos del Moro, protegidos por armas de dueños, más que de sostenedores, no mejoraron la condición del arte, como tampoco la mejoró la dominación española, implantada en 1535, que duró, implacable y enemiga, casi por espacio de dos siglos.

Y es cosa admirable el ver cómo la energía natural de la raza lombarda y el vigor alcanzado por la secular laboriosidad milanesa, aunque decayendo inevitablemente, fueron, sin embargo, expandiéndose en obras insignes y florecientes industrias, entre la misma estrechez, cada día mayor, de la suspicacia y de la opresión española. Ni, entre tal hervor de vida y ansia de goce, se extinguió el ardor religioso, que se vió, en el siglo xvi, notablemente halagado é instigado por San Carlos Borromeo (1538-1584) fundador de iglesias, conventos é institutos.

Infinita es la multitud de arquitectos, escultores y pintores que trabajaron en Milán durante el período español, aun prescindiendo de los artistas ocupados en las artes menores (orfebrería, grabado, cerámica, fundición de campanas) y especialmente en la fábrica de armas, en que sobresalieron los Missaglia, los Cantoni, los Da Merate, los Piatti, los Negrioli. A la protección de una sola familia, la de los Sforza, habían sustituido en calidad de Mecenas diez ó veinte familias enriquecidas en las grandes industrias, causa que, entre otras, contribuyó á aumentar el eclecticismo artístico. Si hubiésemos, pues, de mencionar, en los límites de este libro, á todos los artistas que florecieron entonces, acabaríamos por dar una relación árida de nombres y fechas.

El artista que sobresalió en Milán en la segunda mitad del siglo xvi fué Pellegrino Pellegrini († 1596) lla-



FIG. 357.—MARTÍN BASSI:
PUERTA ROMANA.

Milán. (Fot. I. I. d'Arti Grafiche.)



FIG. 358. — PELLEGRINI:
PATIO DEL PALACIO ARZOBISPAL.

Milán. (Fot. Alinari.)



FIG. 350.—GALEAZZO ALESSI:
PATIO DEL PALACIO MARINO.—Milán.

(Fot. Brogi.)

nes del cardenal Borromeo, fué sucesivamente arquitecto del Estado y de la fábrica de la Catedral (1567), en los que pronto rompió todo vínculo con lo pasado para seguir libremente su gusto propio y el de su tiempo en el Baptisterio, los altares de las naves menores, el coro, el presbiterio con el altar mayor y el cimborrio, así como en la parte inferior de la fachada, que después ejecutó Ricchini, pero según sus proyectos. Esta ruptura con lo pasado, si demuestra la sinceridad de Pellegrini, no podía, con todo, producir buenos resultados en donde todo había de acomodarse á un concepto arquitectónico predominante consagrado ya por la obra de casi dos siglos. Por esto, aun admirando sinceramente algunas partes de los trabajos que hizo en la Catedral, considerados en sí mismos, nos es preferible estudiar sus cualidades de arquitecto en los monumentos que erigió de planta, como,

mado *Tibaldi*, del nombre de su padre y de su abuelo. Había nacido en Valsolda en 1527, pero, en su primera mocedad, le llevó á Bolonia su padre, ocupado allí en diversas construcciones. Hermoso núcleo de arte era Bolonia á la sazón, y así, Pellegrino pudo desarrollar sus felices y múltiples aptitudes, de las que, como á su tiempo hemos de ver, dió magníficas muestras. Cuando se hubo trasladado á Milán á las órde-



FIG. 360.—MILÁN.
PALACIO DE LOS JURISCONSULTOS.

(Fot. Brogi.)

por ejemplo, el patio del Arzobispado (fig. 358) y la grandiosa iglesia de San Fidel, que Carlos Borromeo quiso disponer en Milán para los Jesuitas.

De su importancia como pintor juzgaremos más exactamente al hablar del arte en Bolonia; sea como quiera, es de advertir en este lugar que como arquitecto no sólo experimentó la influencia de Miguel

Angel, sino también la de Jacobo Sansovino, á quien se atuvo más en la fusión fastuosa de las líneas arquitectónicas con las líneas ornamentales. Prodigioso de actividad, *vario*, como los artistas del Renacimiento, nunca retrocedió ante fatiga alguna, y se ocupó al mismo tiempo de hidráulica y de fortificaciones. Los éxitos que obtuvo en Milán y en otras ciudades, como en Varallo, con la iglesia del Sacro Monte, y en Novara (en donde edificó la iglesia de San Gaudencio y el Palacio Bellini) valieronle la invitación de Felipe II, que le llamó á España en 1587. Trabajó allí especialmente en las pinturas del Escorial (donde el arte italiano dejó tan amplias huellas con las obras de Lucas Jordán, de Federico Zuccari, de los Leoni, de Jácome Trezzo)

y permaneció allí por espacio de ocho ó nueve años, después de los cuales, vuelto á Milán, murió casi de repente, en 1596, un lustro después de la muerte de su rival, Martín Bassi (1591), próximo apenas al medio siglo de su existencia.

Martín había sido un crítico eficaz y temible de las obras de Pellegrini, porque era docto «en



FIG. 301.—MILÁN.

PATIO DEL PALACIO DEL SENADO.

(Fot. I. I. d'Artú Grafiche.)



FIG. 302.—SUBURBIO DE MILÁN.

«LA SIMONETTA». (Fot. Montabone.)



FIG. 303.—MILÁN.—SAN ALEJANDRO.

(Fot. Brogi.)

abandonadas por Pellegrini cuando, como hemos dicho, éste fué á España. Pretiéndese además que él fué quien terminó la fachada de Santa María cerca de San Celso, que había quedado inconclusa á la muerte de Galeazzo Alessi (1572), obra de mucha visualidad, pero demasiado atormentada de cornisas, pilastras, ménsulas, ventanas, nichos, estatuas, etc.

De Alessi hablaremos con más extensión al tratar del arte en Génova, donde se desenvolvió lo más de su actividad. De todos modos, es de advertir que en Milán edificó también la iglesia de San Víctor (1560)—interrumpida porque los recursos quedáronse muy por bajo de lo necesario—y también, proba-

blemente, la de San Pablo (1553). Sin embargo, la obra de arquitectura que más enaltece su nombre es el palacio que en 1558 le encargó el mercader genovés Tomás Marino y que conservó y conserva aún el nombre de *Palacio Marino*, por más que la ruina económica del munífico mercader lo hiciese pasar muy pronto al poder del Gobierno, por quien fué cedido al Municipio



FIG. 364.—MILÁN.—PALACIO LITTA.

(Fot. Brogi.)

en 1859. Grandioso y elegante por el exterior, en el patio (fig. 359) ofrece una riqueza ornamental llena de movimiento y brío, pero que revela ya, en conjunto, los motivos que, excediéndose, han de convertirse en vulgaridades en la fachada de Santa María cerca de San Celso.

También en la segunda mitad del siglo XVI se desenvolvió la obra de Vicente Seregni y de José Meda, al primero de los cuales se le conoce sobre todo por el Palacio de los Jurisconsultos (1564—fig. 360), copiado un siglo más tarde en el edificio de las Escuelas Palatinas; el segundo es conocido por el patio del Seminario Arzobispal (fig. 356) que Fabio Mangore († 1629) se complació en imitar en el del palacio del Colegio Helvético, llamado después del Senado y hoy Archivo de Estado (fig. 361). Los dos patios están igualmente ceñidos por dos logias arquitrabadas de dos pisos, y reproducen una forma que, más que en otras partes, se siguió en Milán.

La logia de arquitrabe es común en Florencia, pero en las azoteas. Si Brunelleschi la empleó en la Capilla de los Pazzi, fué interrumpiéndola con el gran arco medio. Peruzzi la empleó en el Palacio Massino, en Roma, Vasari en los Uffizi, Da Valle en la Universidad de Padua, pero no tuvieron seguidores. En Bolonia apareció más tarde. Por todas partes, en suma, se mostró preferencia por el arco. ¿Quién introdujo ó difundió primeramente en Milán aquella forma, que se mantuvo después hasta el siglo XIX en las arquitec-



FIG. 365.—MILÁN.—PALACIO DE BRERA.

(Fot. Brogi.)



FIG. 366.—MILÁN.—SANTA MARÍA DE LA PASIÓN.

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche.)



FIG. 367.—MILÁN.

PALACIO CUSANI, HOY DE LA DIVISIÓN MILITAR.

(Fot. Brogi.)

do de los Sforza, en la vía Torino (números 10 y 12). Pero no toma hasta el año 1547, en la quinta «della Simonetta» (construida por Domenico Quintallodi da Prato en el suburbio de Milán, para Ferrante Gonzaga, duque de Guastalla), el aspecto que ha de inspirar á Meda y, por conducto de Meda, ha de llegar hasta Mangone (fig. 362).

El siglo XVII no cambiará mucho lo substancial de las líneas arquitectónicas, guardando fidelidad á los tratadistas de la anterior centuria, y si no tiene arquitectos de primer orden, como Roma y Venecia, podrá siquiera envanecerse de una multitud de ellos, tan fecundos y hábiles que ennoblecerán el aspecto de la ciudad entera con muy notables edificios religiosos y civiles.

Abrese aquel siglo con Fabio Mangone, mencionado ya; con el Padre Juan Lorenzo Binago, autor de la iglesia de San Alejandro (1602 — figura 363); con Pedro An-

turas de Amati (figura 371) y de Perego (fig. 370)? ¿Bramante, quizá? A él, en efecto, atribuía Cesarini la Ponticella del Castello, y por suyo se tiene en Roma el claustro de Santa María de la Paz, construcciones ambas en las que, por cima de las columnas, vemos el camino sereno de una línea horizontal. También se encuentra el doble piso en una casa del período



FIG. 368.—J. PIERMARINI:
PALACIO BELGIOIOSO. — Milán.

(Fot. Brogi.)



FIG. 360.—MILÁN.—ARCO DE LA PAZ.

(Fot. Brogi.)



FIG. 370.—PEREGO:
PALACIO ROCCA-SAPORITI.—Milán.
(Fot. I. I. d'Arti Grafiche.)

tonio Barca, autor principal del Palacio de Justicia, comenzado en 1607, y con Francisco María Ricchini, el arquitecto más notable de aquel tiempo, á quien se deben (con ayuda quizá de su hijo Dominico y acaso de otros) los palacios Durini (1603), Litta (figura 364) y tal vez el Annoni, el vasto y magnífico edificio de Brera (1615—fig. 365), la columna del Verziere

(1607), la fachada del Colegio Helvético (Archivo de Estado), la iglesia de San José (1607-1630), el interior de San Antonio, el patio y la iglesia del Hospital Mayor, continuados bajo la dirección de J. B. Pessina (1625-1649) y de Juan Angel Crivelli. Vienen después Jerónimo Quadrio, que reconstruye, en 1674, el campanil de San Esteban, y José Rusnati, escultor también, que edificó en 1692 la fachada de la Pasión (fig. 366).

En 1712, el Estado milanés fué anexionado á Austria, cuyo gobierno fué infinitamente mejor que lo había sido el de España. De nada se resintió el arte y siguió su camino fiel á los

tipos nacionales, engalanándose apenas con una mayor ligereza ornamental. Bellos ejemplos son el palacio Sormani (debido á Francisco Croce, autor también de la aguja de la Catedral), en cuyo interior se conservan aún extensas partes que ostentan la ornamentación antigua; el palacio Cusani (hoy de la División Militar), edificado por An-
tón María Ruggieri (fi-



FIG. 371.—MILÁN.—SAN CARLOS.
(Fot. Brogi.)

gura 367); el palacio Clerici, en una de cuyas salas introdujo Tiepólo la fiesta de sus escenas fantásticas y de su colorido magnífico.

La arquitectura milanesa del último tercio del siglo se concentró toda en la obra de José Piermarini da Foligno (1734-1808), discípulo de Luis Vanvitelli. Al *rococó* predominante sustituyó formas más sencillas, que prepararon de lejos, pudiéramos decir, el neoclasicismo. Imposible registrar aquí todos sus trabajos: baste decir que después de renovar el Palacio Real, construyó el teatro de la Scala, el palacio Belgioioso (figura 368) y en los alrededores de Milán, la Villa de Monza y la de Adda en Cassano. Llamado por María Teresa á enseñar arquitectura en la Academia de Brera, que se instituyó en 1776, pudo Piermarini educar á toda una generación de arquitectos, que desarrolló especialmente su propia actividad en el período afortunado en que Milán fué francesa, ó sea desde Mayo de 1796, en que el general Bonaparte la tomó á los austriacos, hasta 1814, en que éstos la recuperaron.

¡Qué momento aquél, de gloria para Milán y para toda Lombardía! ¡Pedro y Alejandro Verri, José Parini, Hugo Foscolo y Vicente Monti, Alejandro Volta y Bernabé Oriani, y otros más, en las letras y en las ciencias! Algunos pasaron apenas de 1796, otros sobrevivieron hasta 1814; pero todos ellos, más ó menos, asistieron á la gloria na-



FIG. 372.—J. MENGONI:
GALERÍA VÍCTOR MANUEL.—Milán.
(Fot. Alinari.)



FIG. 373.—MILÁN.—CAJA DE AHORROS.
(Fot. I. I. d'Arti Grafiche.)



FIG. 374. — MARCOS
D'AGRATE:
SAN BARTOLOMÉ.
Milán, Catedral.
(Fot. Brogi.)

poleónica. Ya veremos qué escultores y pintores hubo en aquel tiempo. Entre los arquitectos, hemos de mencionar á Simón Cantoni (1736-1818), por el palacio Lerbelloni; á José Zanoia (1752-1817), por la Puerta Nueva; á Ludovico Pollak (1752-1806), por la Villa Real; á Luis Cagnola (1762-1833), por el Arco de la Paz (fig. 369); á Luis Canonica (1764-1844), por la Arena, y á José Perego (1776-1817) que edificó el palacio Rocca-Saporiti (fig. 370) y fué notable escenógrafo, formado en la escuela de José Levati (1739-1828) con Alejandro Sanquirico (1780-1849).

Sea cualquiera el juicio que merezca la arquitectura del período neoclásico, nadie podrá negarle una unidad de propósito y una combinación de medios que bastaron para caracterizar un momento del arte. Después, ya no se llevó una dirección, y los artistas rivalizaron (como hoy ocurre) con aquellos que los empleaban, en la incerti-



FIG. 375.—ÁNGEL DE MARINIS:
PÍO IV.—*Milán, Catedral.*
(Fot. Brogi.)



FIG. 376.—LEÓN LEONI:
PALACIO DE LOS «OMENONI».—*Milán.*
(Fot. Brogi.)

dumbre para escoger un estilo y no otro determinado. Quién se atuvo todavía al clasicismo, quién al renacimiento lombardo, quién al romano, quién al florentino. De aquí nacieron una extrañeza y una falta de armonía, tanto más graves cuanto que se manifestaron precisamente en los momentos en que la ciudad se entregaba á grandes reformas edilicias. Por lo tanto, si algún edificio notable surgió entre tanta rareza, debemos considerarlo como resultado de estudios y preferencias personales, como, por ejemplo, la iglesia de San Carlos, de Carlos Amati, terminada en 1847 (figura 371), el palacio de la Caja de Ahorros (fig. 373), de José Balzaretti (1801-1874). Y prueba de mayor ingenio, á la vez que de escaso gusto, dió José Mengoni (1827-1877) en la construcción de la Galería Víctor Manuel, que tiene planta de cruz latina y cubierta de cristales. En conjunto es ciertamente demasiado escenográfico, pero

no se le puede negar grandiosidad y novedad de concepción (fig. 372).



Como es natural, la abundancia y aun la superabundancia decorativa de los monumentos, en ese largo período que se designa con el nombre de barroco, hizo que el número de los escultores fuese todavía mayor que el de los arquitectos.



FIG. 377.—LEÓN LEONI:
JUAN JACOBO DE'MEDICI.
Milán, Catedral.

(Fot. Ferrario.)



FIG. 378.—J. B. MAESTRI:
SANTA ÁUREA.
Milán, Catedral.

(Fot. Lissoni.)



FIG. 379.—C. SIMONETTA:
SAN AMBROSIO MÁRTIR.
Milán, Catedral.

(Fot. Lissoni.)



FIG. 380.—J. RUSNATI:
ELISEO.
Milán, Catedral.
(Fot. Lissoni.)



FIG. 381.—J. A. BIFFI:
JEREMÍAS.
Milán, Catedral.
(Fot. Lissoni.)

Por el exterior como por el interior de las iglesias se difundió entonces toda una vegetación atrevida y tortuosa, que mezclaba figuras de santos, de angelillos, de animales, de símbolos, etcétera. *Estatuarios* y *ornatistas* pulularon por todos los rincones de Italia; y hay que reconocerles un ardor de fantasía y una osadía de ejecución como en los centros pequeños no se vió antes ni se había de ver. El arte *de provincia* desapareció entonces y por todas partes se trabajó con facilidad y presteza. ¿Cómo y para qué reco-



FIG. 382.—F. ZARABATTA:
LA JUSTICIA.
Milán, Catedral.



FIG. 383.—C. F. MELONE: SANTA ROSALÍA
C. BERETTA: LA PUREZA.
Milán, Catedral.



FIG. 384. — C. BERETTA:

LA CARIDAD.

Milán, Catedral. (Fot. Lissoni.)

ger los nombres de los virtuosos de entonces, sino en casos singulares? Son miles de ellos, puesto que no hay modesta ciudad que no cuente y señale más de un *bravo* del cincel, del escoplo y de la gubia. Después de Roma, fué acaso entonces Milán la ciudad más hor-



FIG. 385. — D. BUSSOLA:

SANTA DOROTEA.

Milán, Catedral. (Fot. Lissoni.)

nigueante de escultores. Además de la riqueza fueron parte á ello las obras de la Catedral, para las que, como hemos dicho, hizo falta el trabajo de unos mil escultores, de los cuales, una mitad aproximadamente desde el 1500 hasta hoy, á saber, más de 200 en el siglo XVI, un centenar en el XVII, unos sesenta en el XVIII, con 130 en el XIX, y una veintena ya en el presente. Y muchos más hubo que vivieron en Milán sin trabajar en la Catedral, ocupados en otras iglesias y en muchos palacios que surgían ó se reformaban.

Distinguir é ir siguiendo todas las diversas influencias y las varias es-



FIG. 386. — F. POZZI:

JUDITH.

Milán, Catedral.

(Fot. Lissoni.)



FIG. 387 — E. V. BUZZI:

ALTAR Y ESTATUA
DE SAN JUAN BUONO.

Milán, Catedral.



FIG. 388.—CANOVA:
NAPOLEÓN I.—*Milán, Brera.*

mites y sentar criterios definitivos. Añádase que en Milán, aun entonces, faltó un artista eminente que eliminase las partes débiles y resumiese las cualidades buenas, creando una obra característica y bien definida. De todos modos, dejaron obras dignas de estudio Marcos d'Agrate (tr. 1522-1571), de modelado seguro, pero excesivamente celebrado por su figura «anatómica» de San Bartolomé (fig. 374); Angel de Marinis (trabajó 1556-1584), sobrio en la estatua de Pío IV (fig. 375), pero, en general, movido, elegante y á veces hasta delicado; Stoldo Lorenzi y Annibal Fontana (1540-1587), que trabajaron bastante en la fachada de Santa María cerca de San Celso, dando muestras de que aceptaban la reforma miguelangelesca, aun templando sus audacias. Pero el escultor más notable de aquel tiempo fué León Leoni (1509-1592) que tuvo gran

cuelas de la estatuaria lombarda del siglo xvi, es bastante difícil, por no decir imposible. Manifiéstase un suave dominio de Bambaia, especialmente en las obras de Juan Jacobo della Porta, de Cristóbal Lombardo, de Julio da Oggiono y de otros más; no se puede negar después el influjo de Miguel Angel y de Sansovino, tan explicable allí donde imperó por tanto tiempo Pellegrini, con quien trabajó principalmente Brambilla. Diversos artistas fundieron ambas maneras, ó mejor dicho, intentaron hacerlo saliendo de la primera para entrar en la segunda, ó en otros términos, tratando de dar músculos heroicos á figuras entecas de nacimiento.

Aquel momento artístico es tan desigual y confuso, que no permite á la crítica trazar lí-



FIG. 389.—J. MONTI:
JUDAS MACABEO.
G. B. PERABO: MATATÍAS.
Milán, Catedral.

(Fot. Lissoni)

éxito hasta en España, donde su obra fué proseguida por su hijo Pompeyo, muerto en Madrid en 1610. Leoni estuvo en Milán varias veces por largo tiempo, entre 1555 y 1585. Y aun se construyó allí una casa bastante singular, llamada *degli Omenoni*, por los colosos ó telamones que adornan la fachada (fig. 376). Su obra más importante en Milán es el monumento á Juan Jacobo de' Medici en la Catedral, un poco pesado arquitectónicamente en la parte superior, pero bastante hermoso en la inferior y decorado con estatuas soberbiamente modeladas y dispuestas en actitudes de gran dignidad (fig. 377).

En el siglo XVII alcanzaron especialmente encargos y renombre los hermanos Prestinari; Juan Andrés Biffi († 1631), de una riqueza fría (fig. 381); Juan Bellandi († 1623), confuso y pesado; Gaspar Vig-

marra, muerto en 1651, que fué protoesta-

tuario de la Catedral durante cuarenta años; Juan Bautista Maestri, llamado Volpino († 1680), grandioso y severo en la figura de Santa Aurea (fig. 378); Carlos Simonetta († 1693), rebuscado y académico (fig. 379); Esteban Sampietro († 1716); Dionisio Bussola, débil en los asuntos vigorosos, pero asaz agradable en los femeniles, como lo prueba la estatua de Santa Dorotea (fig. 385); su hijo César, que esculpió para la Catedral hasta 1735; Carlos Biffi; Juan Pedro Lasagna, protoestatuario de 1651 á 1658, año de su muerte; Andrés Prevosto, y para concluir de una vez, José Rusnati († 1713), con quien se entra en el siglo XVIII (figura 380).

La escultura, á pesar de que sigue siendo barroca, se va poco á poco utilizando y ganando en gracia, merced



FIG. 380. C. M. GIUDET.
SAN JERÓNIMO.
Milán, Catedral.

(Fot. Lissoni.)



FIG. 391.—J. STRAZZA:
ESTATUA DE AARÓN.
Milán, Patio del Palacio
Arzobispal.

(Fot. Alinari.)



FIG. 302.—P. MAGNI:
MONUMENTO Á LEONARDO DA VINCI.
Milán. (Fot. Alinari.)



FIG. 393.—P. MIGLIORETTI:
CRISTO EN EL HUERTO.
Milán, Museo. (Fot. Montabone.)

al ejemplo francés de Coysevox, de Girardon, de Puget, de Coustou y de otros. Mayor gentileza distingue al arte de entonces del que le había precedido y aquella cualidad era la que los maestros franceses habían añadido á la plástica italiana del siglo xvi y á la seiscentista de Bernini, inspiradora de Girardon en el más alto grado. Y no hemos de olvidar que en la escultura de todo aquel largo período, á la que se da gratuitamente el título de barroca, si se quiere discutir las obras aisladas en el concepto y en la forma, se le han de reconocer dos cosas: su perfecta y magnífica adaptación decorativa y la belleza de los retratos, llenos de verdad y de vida.

Milán admiró en el siglo xviii á Francisco Zarabatta, notable por lo inusitado de su compostura (fig. 382); á Carlos Francisco Melone, modelador lleno de gracia (fig. 383); á Francisco Pozzi (figura 386); á Carlos Beretta, claro, de formas sutiles y elegantes (figs. 383 y 384), á diferencia de Angel María Beretta, más bien grosero y pesado; á Elías Vicente Buzzi, vistoso, pero retorcido y superficial (fig. 387); á José Antonio Riccardi; á Carlos María Giudici (1723-1804—fig. 390) y á José Franchi (1729-1806), artistas los dos últimos de transición, en los que se fundieron, no sin algún provecho, la inquietud seiscentista y la fría solemnidad académica.

Entretanto, triunfaba Antonio Canova, de quien ya hemos hablado, y con él triunfaba sin discusión el neoclasicismo en la Academia de Bellas Artes de Brera, donde Andrés Appiani desarrollaba los mismos principios en la pintura. Florecieron á la sazón en Milán, donde la obra de Canova se había afirmado ya con ejemplos insignes (fig. 388), diversos artistas altamente respetables que siguieron fieles á su bandera hasta bastante después de la caída del imperio, pero trabajando siempre al rescoldo de una teoría externa, que es lícito llamar arqueológica, más que encendidos en viva llama interior. Su arte,

por lo mismo, es monótono, y lo es también por la técnica igual y pulida, en reacción igualmente contra la obra de Bernini y sus continuadores que habían dado valores pictóricos al mármol, estriándolo diversamente, dándole opaco, ó dándole brillo. Mencionaremos entre los escultores de aquel largo período á Angel Pizzi, Bartolomé Ribossi, Camilo Pacetti (1758-1826), Gracioso Rusca († 1829), Luis Acquisti, Donato Carabeli, José Buzzi, Cayetano Monti (1776-1847—fig. 389), Pompeyo Marchesi (1789-1858), Benedicto Cacciatori (1795-1871), J. B. Perabó (fig. 389) y Abundio Sangiorgio (1798-1879), á quien se debe la sextiga del Arco de la Paz (fig. 369).

Y á éstos, descartados por el triunfo del romanticismo (véase la pág. 124), sucedieron en Milán Inocencio Fraccaroli (1805-1882), Juan Strazza (1815-1875—fig. 391), Pedro Magni (1817-1877—fig. 392), Vicente Vela (1820-1891—fig. 394), Pascual Miglioretti (1825-1881—fig. 393), Odoardo Tabacchi (1831-1905—figura 395), Francisco Barzaghi (1839-1892), celebrado especialmente por la estatua ecuestre



FIG. 394.—VICENTE VELA:
LOS ÚLTIMOS DÍAS DE NAPOLEÓN.
Versalles, Museo.



FIG. 395.—O. TABACCHI: SANTA MARÍA
EGIPTIACA.
Milán, Catedral.



FIG. 306.—F. BARZAGHI:
MONUMENTO A NAPOLEÓN III.
Milán. (Fot. Alinari.)

Milano, Milán, 1877-85; G. CAROTTI, *Vicende del Duomo di Milano e della sua facciata*, en el *Archivio storico dell'arte*, II, 1889; C. ROMUSSI, *Il Duomo di Milano*, Milán, 1906; U. NEBBIA, *La scoltura nel Duomo di Milano*, Milán, 1908; L. BELTRAMI, *La tutela artistica del Duomo di Milano nell'ultimo quarto del secolo XIX*, Milán, 1900; G. CAIMI, *Notizie storiche del grand'ospedale di Milano*, Milán, 1837; P. CANNETTA, *L'Ospedale Maggiore di Milano*, Milán, 1880-87; S. MONTI, *Storia ed arte nella provincia e antica diocesi di Como*, Como, 1901; F. MALAGUZZI-VALERI, *Pellegrino Pellegrini e le sue opere in Milano*, Milán, 1901; G. MORETTI, *In memoria di Giuseppe Piermarini*, Foligno, 1909; E. FILIPPINI, *I primi biografi del Piermarini*, Perusa, 1909; G. NATALI, *Giuseppe Piermarini*, Pavia, 1908; E. FILIPPINI, *Ricerche sul Piermarini*, Foligno, 1908; FABRIS-SCARPELLINI, *Intorno alla vita e alle opere di Giuseppe Piermarini*, Foligno, 1908; M. CAFFI, *I Solari*, Milán, 1885; E. FLON, *Les maîtres italiens au service*

de Napoleón III (fig. 396), y José Grandi (1843-1894), cuya bellísima estatua de Beccaria se ha creído, sin razón, superada por el monumento de las Cinco Jornadas, desordenado y confuso.

BIBLIOGRAFÍA.—P. MORIGGI, *Sommario delle cose memorabili di Milano*, Milán, 1609; F. CASSINA, *Le fabbriche più cospicue di Milano*, Milán, 1840; C. ROMUSSI, *Milano nei suoi monumenti*, Milán, 1875; G. MORETTI y U. NEBBIA, *La conservazione dei monumenti della Lombardia*, Milán, 1908; A. RICCI, *Storia dell'architettura italiana*; LÜBKE, *Compendio di storia delle belle arti*, p. II, *La scultura*, Milán, 1901; G. FERRARIO, *Memorie per servire alla storia dell'architettura milanese*, Milán, 1843; I. GELLI y GAETANO MORETTI, *Gli armaroli milanesi*, Milán, 1908; *Annali della fabbrica del Duomo di*



FIG. 397.—G. GRANDI: MONUMENTO
DE LAS CINCO JORNADAS.

Milán. (Fot. Alinari.)

de la maison d'Autriche, *Leoni Leoni sculpteur de Charles V et Pompeo Leoni sculpteur de Philippe II*, Paris, 1887; L. BELFRAMI, *Il monumento a G. C. Medici nel Duomo di Milano*, en la *Rassegna d'Arte*, IV, 1904; A. ROBERTS WILLIARD, *History of modern Italian Art*, Londres, 1898; C. BOITO, *Scultura e pittura d'oggi*, Turin, 1887; C. BOITO, *Vincenzo Vela*, en la *Nuova Antologia*, Abril, 1873; A. VENTURI, *Vincenzo Vela*, en la *Nuova Antologia*, Noviembre, 1891; G. B. TOSCHI, *Vincenzo Vela*, en la *Illustrazione Italiana*, 1884; C. BARRERA PEZZI, *Vincenzo Vela*, en *Arte e Storia*, X, 1901; C. BOITO, *Barzaghi scultore*, en la *Nuova Antologia*, Octubre, 1871; PRIMO LEVI, *Due scultori* (José Grandi y Hércules Rosa), Roma, 1896.





FIG. 398.—J. BOSSI: FUNERALES DE TEMÍSTOCLES.

Milán, Museos del Castillo.

(Fot. Montabone.)

XIV

LA PINTURA EN MILÁN

DESPUÉS DE LOS CONTINUADORES DE LEONARDO

DESDE el final del siglo XVI hasta el del XVIII, pudo Lombardía enorgullecerse de buenos pintores, pero no de una escuela propia. Fueron, en mayor ó menor grado, secuaces de las escuelas que florecían en Venecia, en Roma y especialmente en Bolonia, pero no consiguieron crear un tipo propio, distinto de los demás, fácil de reconocer.

Es de advertir que en Milán, extinguida la escuela de Leonardo y antes de que viniesen de Bolonia los Procaccini, trabajó con éxito un grupo de artistas de Cremona y de Lodi, entre los que desde luego mencionaremos á los cuatro Campi: Julio, Bernardino, Antonio y Vicente, como también á Malosso y á Calixto Piazza, entre otros. Al mismo tiempo encontrábanse allí Nicolás d'Appiano (en el de Como), que se ocupó en las pinturas de la Catedral entre 1511 y 1541, y á quien algunos han querido identificar con el pintor llamado Pseudo-Boccacino, Juan Pablo Lomazzo (1538-1600), artista amanerado, pero vivaz é interesante tratadista de pintura, y su discípulo Ambro-

sio Figino (1548-1600?), mediano pintor de historia, pero afortunado en la ejecución de retratos (fig. 399).

La falta de noticias biográficas concernientes á la familia Procaccini es una de tantas lagunas de la historia artística. Repítense aún acerca de ellos las escasas referencias de los escritores antiguos. Trátase, sin embargo, de artistas asaz notables y relativamente modernos, con respecto á los cuales aún pueden dar los archivos abundante fruto, ó por lo menos las fechas extremas. ¿Quién ha investigado los años de nacimiento y muerte de Hércules Procaccini el viejo y de sus hijos Camilo, Julio César y Carlos Antonio? ¿Quién ha buscado la interesante fecha del traslado de aquella familia de artistas de Bolonia á Milán? Podemos inferir que se verificó por los años de 1570, pero nada más. Alguien afirma, y con razón, que Camilo fué el primogénito de Hércules y que nació por el 1550. En cambio, se-



FIG. 399.—A. FIGINO:
RETRATO DE LUCIO FOPPA.
Milán, Brera.
(Fot. Anderson.)



FIG. 400.—JULIO C. PROCACCINI:
LA MAGDALENA.
Milán, Brera.
(Fot. I. I. d'Arzi Grafic' e.)



FIG. 401.—CAMILO PROCACCINI:
ADORACIÓN DE LOS PASTORES.
Milán, Brera.
(Fot. Anderson.)



FIG. 402. — ENEAS SALMEGGIA:
MARTIRIO DE SAN ALEJANDRO.
Bergamo, Academia Carrara.

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche.)

gún Orlandi, Julio César debió nacer en 1548, es decir, antes... que el primogénito. Lo de que Camilo († 1627) fuese mayor lo deducimos del hecho de que antes de salir de Bolo-
nia había llevado á cabo diversas obras, mientras que de Julio nada se conocía, por ser demasiado joven para recibir encargos de pinturas. No creemos, pues, alejarnos mucho de la verdad

al suponer que Julio César nació hacia 1560, muriendo, como dice Orlandi, «cerca de 1626». Por esta razón no pertenece á la escuela que trabajó entre la de Francia y la de los Carracci, sino que, en razón al tiempo, cae por completo en la última.



FIG. 403. — F. PROCACCINI:
SAGRADA FAMILIA Y SANTOS.
Génova, Palacio Rosso.

(Fot. Brogi.)



FIG. 404. — CERANO:
LA VIRGEN ENTRE SANTO DOMINGO
Y SANTA CATALINA.

Milán, Brera. (Fot. Anderson.)



FIG. 405.—D. CRESPI:

LA CENA.

*Milán, Brera.**(Fot. Brogi.)*

FIG. 406.—MIGUEL ÁNGEL

DA CARAVAGGIO:

LA MUERTE DE LA VIRGEN.

*París, Louvre.**(Fot. Alinari.)*

Dice Baldinucci, con mayor amplitud que los demás biógrafos, que Julio trabajó primeramente como escultor y que después, «hastiado del estrépito del martillo, del manejo desagradable de las herramientas y de la dureza pertinaz de piedras y mármoles, animado por los plácemes y pingües ganancias que conseguía su hermano (Camilo), después de haber permanecido á su lado, en Milán, durante mucho tiempo, dejando la escultura, se entregó á la pintura». Hoy se sabe, por el contrario, que casi nunca dejó el trabajo de escultor, ó lo dejó muy tarde, cuando ya llevaba algunos años entregado á la pintura, puesto que desde 1617 se comprometía á esculpir para la Catedral de Milán (á la que había dado ya algunas esta-



FIG. 407.—C. F. NUVOLONI:

LA FAMILIA DEL PINTOR.

*Milán, Brera.**(Fot. Anderson.)*



FIG. 408.—F. DEL CAIRO:
VENUS, APÓLO Y AMOR.
Dresde, Galería.

tuas) una *Disputa de Jesús* que después fué ejecutada por otros.

¿Quiénes habían sido los maestros de pintura de Camilo y de Julio? ¿Cuáles sus modelos preferidos? Maestro suyo habíalo sido su padre; pero sus dechados fueron los pintores de la magnífica escuela de Parma, ó sea el Correggio y el Parmigianino, y no en balde habían contemplado las obras de Federico Barocci, que había ido muchas veces á Milán entre 1592 y 1608. Sin embargo, los escritores antiguos acuden también, al tratar de ellos, al estribillo acostumbrado del eclecticismo, haciéndoles tener en cuenta, además del arte de aquellos tres, el de Miguel Angel, el de Rafael, el de Tiziano, el de Pablo Veronés,

el del Tintoretto y el de quién sabe cuántos más.

Como hemos de ver, los pintores boloñeses del último cuarto



FIG. 409.—BENEDICTO CRESPI:
LA CIRCUNCISIÓN.
Milán, Brera. (Fots. Mon'abbé.)



FIG. 410.—F. LONDONIO:
ESCENA CAMPESTRE.
Cassano d'Adda, Villa Borromeo.

del siglo xvi desdenaron las fórmulas de la escuela romana, admiraron el esplendor de la veneciana, pero siguieron á la parmesana casi en todo. No sabemos con certeza si Julio, al decir de Ticozzi, consiguió remedar al Correggio, hasta el punto de engañar á los más duchos. Lo cierto es que varias de sus obras andan aún en galerías públicas y privadas con el nombre del Parmigianino. Las figuras de Julio Procaccini, un poco más ceñidas de formas, esto es, corregidas de aquel ápice de delicadeza y de magnífico alargamiento que tienen las de Parmigianino, se muestran tanto en los tipos como en el colorido iridescente animado de rubores súbitos, y en las actitudes, hijas de las elegantes criaturas nacidas del cerebro y



FIG. 411. — J. TRABALLERSI:
AMOR Y PSIQUIS.
Milán, Colección Frizzoni.

(Fot. Anderson.)



FIG. 412. — ANDRÉS APPIANI:
APOLO Y DAFNIS.
Milán, Brera.

(Fot. Brogi.)



FIG. 413. — D. INDUNO:
EL ANTICUARIO.
Florenia, Galería de la Academia.
(Fot. Alinari.)



FIG. 414.—A. FUCOSI:
CONDENACIÓN DE LOS HUGONOTES.
Milán, Museos del Castillo.

(Fot. Montabone.)

mucho tiempo se conservó Eneas Salmeggia, llamado el Talpino (1550-1626—fig. 402), que vagaba alegremente en tentativas inciertas de Campi á Luini, de Lotto á Rafael; de Julio deriváronse Hércules Procaccini el mozo (1596-1676—fig. 403), Daniel Crespi, Mauro Rovere, llamado el Fiamminghino (1570-1640), J. B. Discepoli, llamado el Zoppo di Lugano (1590-1660) y Carlos Cornara (1605-1673). En sus obras se inspiraron los hermanos Nuvoloni (llamados también Panfilo, por el nombre



FIG. 415 —JERÓNIMO INDUNO:
SE VAN LAS TROPAS.
Milán, Museos del Castillo.

(Fot. Montabone.)

del pincel del maestro emiliano (fig. 400). Malvasia llamó á Camilo *tutto piacevole e vago*, y á Julio *tutto severo e forte*. Son éstos adjetivos lanzados al azar, sin gran reflexión, porque á Julio se le puede negar todo menos un encanto y una gracia que no se dan ciertamente en Camilo, menos suave de color y menos galano de dibujo (fig. 401).

Esto es lo que debieron pensar los artistas contemporáneos al dar preferencia como maestro á Julio sobre Camilo. Fiel á Julio por

de su padre, pintor cremonés), ó sea José (1619-1703), descuidado y oscuro, y Carlos Francisco (1608-1661) que, atraído también por la manera de Guido Reni, logró un estilo agradable por la gentileza de la forma y del colorido (figura 407), en el que le siguió Felipe Abbiati (1640-1715).

Los biógrafos dan pocas, inciertas y contradictorias noticias

acerca del padre de Daniel, ó sea de Juan Bautista Crespi (1557-1633), llamado el Cerano, por su pueblo natal, en la provincia de Novara. Conviene, sin embargo, al decir que en extremada juventud fué enviado á estudiar á Roma y á Venecia, estableciéndose después en Milán, donde alcanzó el nombramiento de pintor de Corte y el de superintendente de los trabajos de estatuaría de la Catedral (desde 1629 hasta el día de su muerte), trabajó bastante para el cardenal Borromeo y, por último, dejó muy apreciadas obras de pintura y arquitectura. ¿A qué edad, pues, debió trasladarse á Roma y á Venecia? Entre 1575 y 1590, es decir, cuando en Roma imperaban aún los continuadores de Miguel Angel y en Venecia triunfaba, sobre todo, la obra de Pablo Veronés y del Tintoretto. ¿Qué es lo que debe Cerano á unos y á otros? Muy poco, por no decir nada. En sus cuadros aparece, por el contrario, el *novarés* que desde la infancia ha tenido ante los ojos diversas obras de Gaudencio Ferrari, y si algo que no es lombardo se puede encontrar en ellas, hay que buscarlo en fugaces recuerdos de Federico Barocci y de Rosso el florentino, de quien parece derivarse el angelillo que se encorva difícilmente sobre la gran viola, descomponiendo



FIG. 416. — J. BERTINI: DANIEL Y FRAY HILARIO.
Milán, Brera. (Fot. B. ngel.)



FIG. 417. — ELEUTERIO PAGLIANO:
ORÍGENES DE LA COMPAÑÍA DE LA MISERICORDIA.
Milán, Museo Poldi-Pezzoli.

(Fot. Montaboue.)



FIG. 418.—S. DE ALBERTIS: CAMPAÑA DEL 66.
Milán, Museos del Castillo. (Fot. Montabone.)

al esforzarse las alitas multicolores, motivo delicioso del cuadro grande de Brera (fig. 404). Con todo, Cerano es más moderno que Rosso y Barrocci en el toque y es acaso el primer iniciador de los fondos argentinos y las

transparencias vítreas que hemos de ver triunfar más adelante con José María Crespi, llamado el Spagnuolo, de quien pasaron á Piazzetta y á Tiepolo.

Al mirar las pinturas de los Procaccini y de Cerano no se puede evitar la sorpresa de encontrarlas inmunes del influjo académico de Federico Zuccari, que se trasladó á Milán, para trabajar allí, en 1597 y en 1601, y del feroz y turbulento naturalismo de Miguel Angel Merisio da Caravaggio (1569-1609—fig. 406). Ciertó que éste, de natural violento y raro, salió pronto de Caravaggio y de Milán, buscando en otras partes trabajo y más á menudo litigios y zozobras; pero también es verdad que en Lombardía había pintado ya cuadros y retratos y que su manera, llena de eficacia trágica en los conceptos y en la ejecución, había despertado admiradores en el seno mismo de aquella escuela boloñesa combatida por él, y encontrado secuaces fervientes en la Italia meridional, en donde inició, inconsciente de ello, la escuela que produjo á Ribera, Matías Preti y otros, asumiendo el nombre de *napolitana*.

Inmune de la misma influencia se conservó Daniel Crespi, por cuanto se puede argüir de las obras que se le atribuyen. Pero éstas, con todo, no dejan precisar con absoluta exactitud su personalidad artística: tan diversas de ejecución aparecen, ya sonrosadas y monótonas, ya estridentes de colores no bien acordados, ora de una ejecución estrecha y desatentada, ora francas y hechas á pinceladas gruesas, nerviosamente movidas. El visitante de Brera cómo puede poner de acuerdo la técnica del *Martirio de San Esteban* y del *Cenáculo* (fig. 405) con la del retrato de hombre que lleva el número 406 y la del Fraile muerto, que se atribuyó en un tiempo á Velázquez? Daniel

Crespi, como los Procaccini, es digno de un estudio especial, tanto más cuanto que se conoce muy poco su vida, pues se sabe apenas que fué hijo de Cerano y que nació en Busto Arsizio, en 1590; que estudió con su padre y con Julio Procaccini, que pintó en la Cartuja de Pavía y en el Palacio Ducal de Milán, y que murió de la peste en 1630, cuando apenas tenía cuarenta años.

Por lo mismo no hizo escuela, á diferencia de Pedro Felipe Mazzucchelli (1571-1626), llamado el Morazzone por el lugar de su nacimiento, cercano á Varese. También escasean las noticias de éste, y no se da muestra de exacto criterio artístico, cuando, sabiendo que fué á Roma en su juventud, se le presenta como influido por las escuelas que allí florecieron á comienzos del siglo xvi. Se formó manifiestamente según el ejemplo de los maestros lombardos y boloñeses, y en especial de Camilo Procaccini. Protegido por el cardenal Federico Borromeo, trabajó mucho en Lombardía y se disponía á pintar la cúpula de la Catedral de Piacenza cuando le arrebató la muerte.

Entre sus numerosos discípulos mencionaremos no más que á Francisco del Cairo (1598-1674), que dejó cuadros religiosos y mitológicos (fig. 408) y retratos, vivificando su colorido á ejemplo de los venecianos, y á Benedicto Crespi, llamado el Bustino, cuyo cuadro de la *Circuncisión*, en Brera (fig. 409), revela un espíritu bastante férvido, merecedor de estudio. ¡Y ni siquiera se conocen sus extremos biográficos!

Después la pintura lombarda fué languideciendo sensiblemente, y la escasa notoriedad de los artistas de entonces corre parejas en verdad con la escasa importancia de sus obras. Virtuosos del pincel, y nada más, fueron Pedro Francisco Giannoli (1620-1690), Andrés Lanzani (1630-1712), Andrés Porta (1656-1718?), Esteban María Legnani (1660-1715), Salomón Adler (que trabajaba entre 1679 y 1691), Angel María Crivelli, llamado el Crivellone († 1720), Pedro Ligari (1686-1752), Jacobo Ceruti, etc. Más atención merecen Francisco Londonio (1723-1782), pintor abundantísimo de asuntos pastorales (fig. 410), y



FIG. 410.—F. FARUFFINI SORDELLO.
Milán, Museos del Castillo.

(Fot. Brogi.)



FIG. 420.—HUBERTO DALL'ORTO:
LOS ALPES BAJOS.

Milán, Museos del Castillo. (Fot. Brogi.)

animalista digno de ponerse al lado de Rosa de Tivoli y de Castiglioni; Carlos María Giudici (1723-1804), autor de retratos nobilísimos, y Juliano Traballesi (1727-1812), que se trasladó de Florencia á Milán y trabajó como decorador con gracia y picardía, derivada en parte de Tiepolo (fig. 411), que había dejado en Milán

decoraciones prodigiosas, en los palacios Clerici, Archinti y Dugnani, así como en San Ambrosio.

Más adelante, cuando en el período «francés» llegó á ser Milán la ciudad más importante de Italia, y el gusto artístico tomó, como sabemos, otra dirección, florecieron allí pintores de verdadero mérito, como Juan Bellati (1745-1808), José Mazzola (1748-1838), y José Bossi (1777-1815), artista de mucha cultura y elegancia (fig. 398). A este, al erudito Carlos Bianconi, escritor de arte y coleccionista infatigable, y á Andrés Appiani se deben los afortunados comienzos de la admirable Pinacoteca de Brera. Appiani fué el artista más autorizado y celebrado de Milán en el período napoleónico, y después de Canova y David, el representante más convencido y perfecto del neoclasicismo. Fácil es deducir de esto que más que en los asuntos sagrados é históricos se mostraría feliz en los mitológicos (fig. 412), propios del arte á cuyo servicio se consagraba. Servicio razonable, empero, ya que no se le puede negar una cierta personalidad de sentimiento y ejecución que le hace distinto de sus contemporáneos y superior á ellos. En los retratos muéstrase excelente y sabe buscar con agudeza en los modelos los rasgos que dan mayor semejanza y más carácter, sosteniéndolos con rara dignidad de composición y severa técnica. Nacido en Bosio, la ciudad natal de José Parini, en 1754, siguió estudios en Milán, en donde se hizo admirar bien pronto con algunos retratos, precisamente. En 1790 obtuvo sus primeros grandes éxitos con los cuadros de Santa Isabel y con el *Hércules en la encrucijada*, después de lo cual recibió encargo de pintar los frescos para las pechinas de la cúpula de Santa María junto

á San Celso. En la vida pública supo medrar lo mismo que en el arte, como hombre de talento práctico y despejado, y así le vemos sucesivamente en el cuerpo legislativo de la República cisalpina (1797), de elector en el colegio de los doctos (1802), de miembro del Instituto de ciencias, letras y artes y de conservador de la Pinacoteca, en cuanto hubo eliminado hábilmente á Bossi. Sus obras más famosas siguen siéndolo las decoraciones del Palacio Real, que no terminó, á causa del ataque apoplético que en 1813 le privó de su actividad, dejándole aún cuatro años de vida. Después de Appiani los clasicistas produjeron poco, hasta el punto de que el romanticismo pudo alcanzar sobre ellos fácil victoria, gracias á una pléyade de pintores entre los que sobresalió Francisco Hayez, procedente de Venecia (véase la página 124, fig. 199).

La influencia de aquel arte fué grandísima, transformó á los que se habían formado en una educación anterior, como Migliara, de quien más adelante hablaremos, y á los paisajistas Félix Basiletti (1780-1860) y José Bisi (1787-1869), constituyó la fortuna artística de Juan Servi (1800-1885), de Carlos Bello-rio (1801-1849) y de José Molteni (1801-1867), y nunca desapareció por completo aun en artistas que alcanzaron tendencias nuevas, animados, de una parte, por el ejemplo de Francia, y de otra, por el ejemplo de Nápoles, en donde trabajaban, si no con ideas del todo nuevas, ciertamente con nuevo fervor, Antonio Palizzi y Domenico Morelli. La pintura en Milán, como en el resto de Italia, siguió siendo, durante todo el siglo XIX, más ó menos romántica, pero romántica siempre, y no tuvo en ello menor parte la influencia de la literatura y del teatro que la de Hayez.

Sea como quiera, hubo entonces artistas de mérito, como el extraño Juan Carnevali, llamado Piccio (1804-1876), Alejandro Focosi (1836-1869—fig. 414), Domenico y Jerónimo Induno —excelente el primero (1815-1878) en el cuadro de género (figura 413), afortunado el segundo (1827-1890) en los asuntos militares (fig. 415),—José Bertini (1825-1898—fig. 416), Eleu-



FIG. 421.—T. CREMONA:
LA YEDRA.
Prop. del Comune de Turin.

terio Pagliano (1826-1903—fig. 417), Sebastián De Albertis (1828-1897), narrador eficaz de episodios militares (fig. 418), Federico Faruffini (1831-1869—fig. 419), Francisco Didioni (1839-1895), Huberto Dall'Orto (1850-1895—fig. 420) y otros muchos. Y la técnica misma de Tranquilo Cremona (1837-1878) no puede engañar mucho con relación á la substancia que sigue siendo romántica (fig. 421), de la que está todavía por medir cuánto se apartaron Moisés Bianchi (1840-1904—fig. 422) y



FIG. 422.—M. BIANCHI: EL PAJE.
Milán, Museos del Castillo.

Juan Segantini (1858-1899), espíritu indagador de los aspectos alpinos y gran conquistador de luz (fig. 423).

De tan poderoso dominio del romanticismo en el arte italiano del siglo XIX se dará mejor cuenta la posteridad abarcando sus confines y definiendo los caracteres al contacto de las ideas precedentes y subsiguientes. No hemos de dejarnos engañar nosotros á cada clamor de conquistas nuevas ó de reformas. A Lorenzo Bartolini se le tuvo por un espantador de académicos, entre los gritos de cuantos, con él, se creían de buena fe revolucionarios. Hoy el mismo Bartolini vuelve á entrar en su hornacina de académico.

Por lo demás, los historiadores futuros han de hacer justicia al romanticismo artístico, que se desenvolvió paralelamente á una gran literatura, á una gran música y sobre todo á una gran acción civil y patriótica que devolvió á los italianos su patria.

BIBLIOGRAFÍA —L. LANZI, *Storia pittorica d'Italia*; G. ROSINI, *Storia della pittura italiana*; L. PASCOLI, *Vite di pittori scultori e architetti moderni*; MALVASIA, *Felsina pittrice*, Bologna, 1842; G. BAGLIONE, *Le Vite dei pittori, scultori, architetti e intagliatori*; V. MARCHESE, *Memorie dei pittori, scultori, architetti domenicani*; S. TICOZZI, *Dizionario dei pittori*, Milán, 1818; A. ORLANDI, *Abecedario pittorico*, Bologna, 1704; J. MEYER, *Allgemeines Künstler-Lexikon*; U. THIEME y F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*; I. BURCKHARDT, *Le Cicerone*; C. RICCI, *La Pinacoteca di Brera*; F. MALAGUZZI-

VALERI, *Catálogo della R. Pinacoteca di Brera; Guida Sommaria della Biblioteca Ambrosiana*, Milán, 1907; G. MONGERI, *L'Arte in Milano*, Milán, 1872; L. MALVEZZI, *Le glorie d'arte lombarda*, Milán, 1772; A. CAMI, *Delle arti del disegno..... di Lombardia dal 1777 al 1862*, Milán, 1862; C. RICCI, en *Die Galerien Europas*, Leipzig, 1909; P. GAUTHIEZ, *Milan*, París, 1905; F. MALAGUZZI-VALERI, *Milano*, Bergamo, 1906; E. VERGA, U. NEBBIA, L. MARZORATI, *Guida di Milano*, 1906; A. BERTOLOTI, *Artisti lombardi a Roma nei secoli XV-XVIII*, Milán, 1881; A. ROLLINS WILLARD, *History of modern italian Art*; CALLARI, *Storia dell'arte contemporanea*; A. COLASANTI, *Fifty years of italian art*; F. ROMANI, *Critica artistica scientifica*, Turin, 1884; I. G. ISOLA, *Le lettere e le arti belle in Italia a' di nostri*, Génova 1864; P. VILLARI, *La pittura moderna in Italia e Francia*, Florencia, 1869; G. ROVANI *Le tre arti considerate in alcuni illustri italiani contemporanei*, Milán 1874; DE GUBERNATIS, *Dizionario degli artisti italiani*; U. OJETTI, *Le belle arti dall'Hayez agl' Induno*, Milán, 1899; L. LAMBERTI, *Descrizione dei dipinti a buon fresco dell'Appiani*, Milán, 1810; R. BONFADINI y F. MARTINI, *I fasti del primo regno italiano dipinti da Andrea Appiani*, Florencia, s. a.; L. BELTRAMI, *Francesco Hayez*, Milán 1883; HAYEZ, *Le mie memorie*, Milán, 1890; C. BOITO *L'ultimo dei pittori romantici* (Hayez), en la *Nuova Antologia*, Mayo, 1891; C. BOITO *Eleuterio Pagliano*, en la *Nuova Antologia*, 1871; *Eleuterio Pagliano* (1826-1903), Milán, 1903; G. CAROTTI, *Giuseppe Bertini* en el *Emporium*, IX, Bergamo, 1899; G. PISA, *Mosè Bianchi*, en el *Emporium*, V, 1897; G. PISA, *Tranquillo Cremona*, Milán, 1899; E. ZOCCOLI, *Giovanni Segantini* (1858-1889), Milán, 1900; L. VILLARI, *Giovanni Segantini*, Londres, 1891; WILLIAM RITTER, *Giovanni Segantini*, en la *Gazette des Beaux-Arts*, 1898, XIX 302; *Giovanni Segantini*, número especial del *Marzocco*, Florencia, 1899; L. BELTRAMI, *Giovanni Segantini* en la *Nuova Antologia*, Noviembre, 1899; F. SERVaes, *Giovanni Segantini*, Leipzig, 1907; PRIMO LEVI, *Segantini*, Roma, 1900; G. P. LUCINI, *La pittura lombarda del sec. XIX alla Permanente di Milano*, en el *Emporium*, XII, 1900.



FIG. 423.—J. SEGANTINI: EN LA FUENTE.



FIG. 424.—PAVÍA: CARTUJA. DETALLE DEL ALTAR MAYOR.

(Fot. Alinari.)

XV

EL ARTE EN LOMBARDIA

LODI, CREMONA Y PAVÍA

BRESCIA y Bérgamo, tanto en arte como en política, estuvieron por lo general supeditadas á Venecia, aunque por su situación hubieran quizá debido seguir á Milán que, por el contrario, ejerció su influjo hacia Piamonte y hacia Liguria. Caracteres marcadamente lombardos presenta otro grupo no menos importante de ciudades y villas que pueblan las partes más meridionales y occidentales del inmenso llano comprendido entre los Alpes, el Ticino, el Po y el Mincio. Únicamente en Castiglione d'Olona, cerca de Varese, se encuentra como un oasis de arte toscano. En él, como hemos visto, se manifiesta el arte de Brunelleschi en la «Iglesia de Villa» (fig. 298); en él se puede estudiar y admirar, mejor que en Florencia y en Roma, la manera de Masolino da Panicale, que decoró la Colegiata y su Baptisterio (v. págs. 178 y 199).

Pero cómo indicar una por una las ciudades grandes y pequeñas, las aldeas, los castillos, notables desde el punto de vista artístico, que suben por las faldas alpinas y pueblan la

llanura fértil, entre el surco luciente de ríos y canales que ciñen los lagos encantadores de cuyas riberas y de cuyos valles salieron en la Edad Media tantas enseñanzas y tantos artistas designados especialmente con el nombre de *Comacini*? Por todas partes, pudiérase decir, surgen insignes monumentos de arte: desde Monza que se enorgullece de su Catedral



FIG. 425.—MONZA.—CATEDRAL.

(Fot. Alinari.)

(fig. 425), debida á Mateo de Campione, y de su tesoro longobardo, hasta Crema que en Santa María de la Cruz, edificada por Battagio, hace gala de una de las más elegantes construcciones de estilo bramantesco (v. pág. 181 y fig. 307); desde Como, á cuya catedral, á contar de 1396, dieron dos siglos belleza variada y armónica de estilos (v. pág. 182 y fig. 308 y 309), hasta Sanmo, célebre por el santuario que edificó Pedro dell'Orto en 1496; pintaron al fresco Luini y Gaudencio Ferrari (fig. 426); desde Varese que ve en la Virgen del Monte uno de los más solemnes acordes entre la obra del hombre y la de la naturaleza (fig. 427), hasta Pallanza, que se advierte á distancia por la cuatrocentesca Virgen de Campagna, con su es-



FIG. 426.—SARONNO.—SANTUARIO.

(Fot. Alinari.)

belta cúpula de logias que emerge de entre el verdor de los árboles; desde Forno que se goza en su hermoso San Juan, con rico portal de los Rodari, hasta Lodi, en donde Battagio y Juan Dolcebuono llegaron á la obra maestra de la Incoronata, mencionada ya (v. pág. 181 y fig. 306). Y por todas partes nacieron ó flore-



FIG. 427.—VARESE: SACRO MONTE. . . .
(Fot. Alinari.)

cieron artistas notables, aunque no siempre reunidos en núcleos y escuelas por tiempo y tendencias. Caravaggio, por ejemplo, dió á la pintura á Fermo Stella, Polidoro († 1543), abundante y fantástico decorador de fachadas en Roma y Nápoles, Vicente Mocetta, Francisco dal Prato, que recuerda al Romanino en los fres-

cos de la Capilla del Sacramento, Miguel Angel Merisio (véase página 238), el fiero campeón del *naturalismo*, y J. B. Secchi, hábil seiscentista.

Pertenece á Lodi la conocidísima familia de los Piazza, fecunda en pintores, de los que hoy, sin embargo, no se recuerda sino á Albertino († 1529—fig. 428), á su hermano Martín (fig. 431) — que florecieron primeramente bajo la influencia del Bergognone, pasando luego á la manera de Leonardo (quizá por el eslabón de César da Sesto) y, por fin, á la de Rafael—y á Calixto, que trabajó hasta las proximidades de 1562, inclinándose á los estilos del Romanino y del Pordenone (fig. 429).

No hay que decir si se ha desconocido y confundido hasta hoy la obra de los antiguos Piazza con la de otros artistas. La crítica va indagando y clasificando sus obras, en espera de quien investigue sus biografías. A Calixto se le conoce más porque miró por sí, firmando y fechando con frecuencia sus pinturas, alegres de movimiento y de colorido.

Empero la ciudad de Lombardía en que se desenvolvió mayor y más uniforme número de pintores fué Cremona. Las familias de los Bembo, oriundos de Brescia, de los Boccaccino y de los Campi bastarían para darle celebridad. No hay que olvidar, sin embargo, además de aquéllas, á Cristóbal Moretti, Felipe y Francisco Tacconi (fig. 126), que florecieron poco después de mediado el siglo xv, vacilante el primero entre las escuelas lombarda y veronesa, inclinados los otros á la veneciana y en especial á Juan Bellini; Tomás Aleni, llamado el Fadino, y Francisco Caseila, que vivieron hasta las cercanías de 1525, casi siempre en ambiente aldeano, dominados por el Boccaccino y dulcificados por la contemplación del cuadro que

había pintado el Perugino para Cremona en 1494 y que aún hoy se ve en San Agustín; Altobello Ferrari, llamado Melone (fig. 430), buen dibujante y colorista estridente que exageró los atrevidos tonos del Romanino; Bernardino Gatti, llamado el Soiaro (1495?-1575), decorador festivo, si no profundo, que se lanzó á las formas nuevas en seguimiento del Pordenone y el Correggio (fig. 432) á los que sucedió en muchas obras, en Piacenza y Parma; Sofonisba Anguissola (1535-1620), discípula suya, mediocre en los cuadros de asunto religioso, elegante y fina en los retratos (fig. 433), merced á los cuales alcanzó tal celebridad que fué llamada, para hacerlos, á la Corte de España, en donde obtuvo grandes éxitos de artista y de mujer. Casada con D. Fabricio de Moncada, con quien vivió en Sicilia, pensó en repatriarse al morir él, y aceptó la oferta de nuevas nupcias que le hizo el capitán de la galera en que viajaba; en la vejez contó entre sus admiradores más respetuosos á Antonio Van Dijck. Mencionaremos, en fin, á Juan Bautista Trotti, llamado el Malosso (1555-1619 — fig. 434), rápido y eficaz en el dibujo, algo rudo en el colorido, que se formó en la escuela de los Campi, se convirtió después á la de Parma, en donde vivió mucho tiempo, en el cargo de pintor ducal, y se midió, en competencia, con Aníbal Carracci.

Todos los artistas cremone-
ses de nacimiento ó de adopción
hasta aquí mencionados pasaron
algún tiempo bajo el magisterio
de los Bembo, de los Boccaccino
ó de los Campi.

El mayor de los Bembo, Bonifacio, fué asimismo el más famoso de ellos. Las noticias que de él tenemos alcanzan desde 1447 hasta 1478 y hablan de pinturas que dejó en Cremona, en Milán y especialmente en el castillo de Pavía, donde trabajó largo tiempo en grandes escenas de costumbres (banquetes, cazas, juegos, etc.) juntamente con el Foppa, el Bugatto y otros. Juan Francisco (fig. 435) y Pedro Bembo, que vivieron más tarde, entran en el círculo artístico de



FIG. 428.—A. PIAZZA:
DESPOSORIO DE SANTA CATALINA.
Bérgamo, Academia Carrara.

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche.)



FIG. 420.—C. PIAZZA:
BAUTISMO DE JESÚS.
Lodi, Iglesia de la Inconata.
(Fot. Alinari.)



FIG. 430.—A. MELONE:
VIRGEN EN LA GLORIA Y ÁNGELES.
Cremona, S. Abundio.

Boccaccio Boccaccino y de los Campi, con quienes trabajaron en la Catedral de Cremona. Ciertamente fué deudo de los Bembo, que se trasladaron de Brescia á Cremona, aquel Benedicto Bembo, bresciano, de quien se conserva una tabla de 1462 en la capilla del castillo de Torchiara cerca de Parma, en donde acaso trabajó también en los frescos con otros varios artistas cremoneses, autores de otras pinturas arrancadas vandálicamente hace unos tres lustros del castillo de Roccabianca.

Boccaccio Boccaccino (1467?-1525?) pasó su juventud en Ferrara, con su padre Antonio, bordador. En 1496 fué á Venecia, en el 97 á Génova y á Milán, donde estuvo encarcelado; en el 99, otra vez á Ferrara, donde mató á su mujer adúltera y dejó algunas huellas de magisterio, evidente, por ejemplo, en el *Nacimiento* del Mazzolino que se conserva en la Galería de aquella ciudad. Después de otros viajes, fijó en 1505 su residencia habitual en Cremona. Su manera nos le muestra primeramente como secuaz de Cima da Conegliano y de Alvisio Vivarini, y después del Bramantino. Es amplio y sencillo en la composición y en los paños y cuidadoso en la ejecución. Es además señoril y suave en colores y tipos, reconocibles en especial por la dulzura atónita de los ojos claros (fig. 436).

Cerca de él trabajaron su hijo Camilo (1501-1546—fig. 437),

que atraído por la amplitud del Pordenone y del Correggio, acabó por desprenderse de la manera paterna, y un anónimo (influído, como el maestro, por Vivarini y el Bramantino, á más de serlo por Leonardo), á quien se indica hoy con el sobrenombre de Pseudo Boccaccino (fig. 440), y á quien algunos identifican, sin pruebas seguras, con aquel Nicolás d' Appiano que mencionamos en la pág. 230.

Galeazzo Campi fué también discípulo de Boccaccio Boccaccino. Pero tan excelente maestro y la contemplación del cuadro de Perugino no fueron parte á mitigar su rudeza artística, manifiesta en las formas y también en el colorido rojizo. De su hermano Sebastián, pintor también, poco es lo que se sabe. De sus tres hijos, el primero, Julio (1502-1572 — fig. 438), fué también el mayor en nobleza y robustez, por más que se mostrara sensible á toda impresión nueva. Fiel primeramente al Romanino, vémosle seguir, ya al Parmigianino, ya á Lorenzo Lotto, ora á Tiziano, ora á Dosso Dossi, y por último, hasta á Julio Romano, tan en contradicción de ideales artísticos con los precedentes. Hay que reconocer, sin embargo, que no copió, sino asimiló con facilidad, hasta el punto de que su arte no perdió frescura, fluidez, ni aun cierta personalidad. El número de sus pinturas es asaz considerable, y muchas de ellas — no las últimas — son



FIG. 431.—M. PIAZZA:
VIRGEN.

*Bérgamo, Academia Carrara.
(Fot. I. I. d'Arti Grafiche.)*



FIG. 432.—SOTARO:
ADORACIÓN DE LOS PASTORES.

*Cremona, Iglesia de San Pedro.
(Fot. Alinari.)*



FIG. 433.—S. ANGUISSOLA:
AUTORRETRATO.
Nápoles, Museo.

loables en verdad, por la fuerza de su colorido veneciano, por la grandiosidad del conjunto y por la enérgica expresión del carácter.

Su hermano Antonio, que floreció en la segunda mitad del siglo xvi, fué menos pintor que él, pero más «universal». Alábasele, en efecto, como arquitecto, escultor, cosmógrafo é historiador. En pintura siguió á su padre, á Julio, á Correggio, á Dosso, copiándole quizá ó poco menos, como lo prueba el San Sebastián de los Castellarco, puesto en parangón con el San Sebastián de Dosso, actualmente en Brera, pero antes de 1808, según noticias, en Cremona. Más

modestia y recogimiento guardó siempre Vicente († 1591), evitando afrontar los grandes asuntos históricos y sagrados para dedicarse á los retratos y á la pintura de flores y frutas, en la que dió pruebas de haber estudiado las obras de Floris van Dyck y de Pedro Aertsz, llamado *Pedro il Lungo*.

Bernardino Campi (1522-1590 —fig. 439), hijo de Pedro el orífice, estudió con Julio, yéndose después con Hipólito Costa á Mantua, en donde vió é imitó las obras de Julio Romano. Dió ciertamente prueba de buen gusto al desviarse de ellas para volver la mirada y el ánimo á las cosas del Correggio; pero si consiguió apropiarse alguna de sus formas, no logró penetrar en su espíritu. Hombre de actividad prodigiosa, trabajó en infinitos pueblos de Lombardía y Emilia. En aquel tiempo, Cremona fué cuna de Francisco Dattaro, notable arquitecto (fig. 441), y más tarde á Pánfilo y á su hijo Carlos Francis-



FIG. 434.—MALOSSO:
ENTIERRO DE CRISTO.—Milán, Brera.
(Fot. I. I. d'Arti Grafiche.)

co, de quien hablamos en la página 236; á Juan Angel Borroni (1684-1772), á su hijo Vicente y á Francisco Boccaccino († 1750).

La exposición de arte sagrado verificada en Cremona en 1899 sirvió para que se conociese mejor á los artistas de aquella ciudad, más desatendidos tal vez en nuestros días que en los pasados, en que Zaist (1774), Grasselli (1827) y Sacchi (1872) se ocupaban de ellas con interés. Aquella exposición dió lugar á nuevos estudios y discusiones; pero todo se abandonó después, así como por lo general Cremona misma se ve olvidada por los estudiosos; porque está apartada, lejos de las vías principales del ferrocarril. Y sin embargo, ¿cuántas ciudades

cuentan con una catedral más bella que la suya (fig. 442), románica, suavizada aquí y acullá por las gracias del Renacimiento? Con el Baptisterio, sincrónico suyo, con el Palacio Público y con el *Torrazzo* elevadísimo (desde el que se otea el serpentear extenso del Po á través de las ilimitadas llanuras lombardas y emilianas) forma uno de los grupos monumentales más admirables de Italia.

Pero, después de Milán, la ciudad más notable desde el punto de vista artístico de toda Lombardía es, indudablemente, Pavía. Como Oxford con respecto á Londres y Padua con respecto á Venecia,

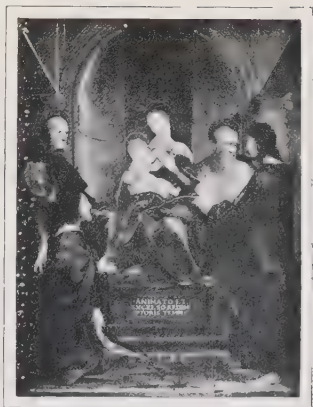


FIG. 435.—G. F. BEMBO:
VIRGEN CON SANTOS COSME Y DAMIÁN.
Cremona, Iglesia de San Pedro.
(Fot. Alinari.)



FIG. 436.—BOCCACCIO BOCCACCINO:
SACRA CONVERSACIÓN.
Venecia, Academia. (Fot. Alinari.)



FIG. 437.—C. BOCCACCINO:
VIRGEN CON EL NIÑO Y SANTOS.
Milán, Brera.

floreció poco apartada de Milán, como asilo de paz para los estudiosos. El fervor de la vida política y comercial, la animación de los habitantes, el lujo extraordinario, aconsejaron á Londres, á Venecia y á Milán llevar la sede del Estudio fuera de su seno lujoso y tumultuoso.

Notable ya en el tiempo antiguo con el nombre de Ticinum, llegó á ser en 572 capital de los Longobardos, en cuyo dominio tomó el nombre de Pavía. En su famosa iglesia de San Miguel el Mayor (fig. 443), reconstruída en el siglo XI, fueron coronados Berenguer I, marqués del Friuli, Berenguer II, Arduino d'Ivrea, Federico Barbarroja y otros reyes germánicos, á los que Pavía permaneció fiel hasta 1360, año en que fué cedida por Carlos IV á Galeazzo II Visconti. Este fundó en ella muy pronto el Castillo (fig. 444), todavía asaz no-



FIG. 438.—G. CAMPI:
JESÚS ENTRE LOS DOCTORES.
Cremona, Santa Margarita.
(Fot. Alinari.)



FIG. 439.—B. CAMPI:
ENTIERRO DE CRISTO.
Milán, Brera.
(Fot. I. I. d'Arti Grafiche.)

table (aunque despojado de infinitas obras de arte) por su conjunto y por el hermoso patio de motivos á la veneciana, que da entrada á un parque de unas once millas de circunferencia, destinado á la cría y á la caza de toda especie de animales. En una parte de éste, Juan Galeazzo Visconti comenzó la Cartuja (fig. 445-451), para cumplir un voto de su esposa Catalina y satisfacer sus propios deseos «de tener un palacio para su morada, un jardín para sus deportes y una capilla para sus devociones».

El arquitecto que probablemente tuvo parte principal en la primera idea y dirección de los trabajos fué Bernardo da Venezia, ingeniero y entallador en madera. Pero no sin seria colabo-



FIG. 440.—PSEUDO-BOCCACCINO:
VIRGEN CON EL NIÑO.

Modena, Galeria Estense. (Fot. Anderson.)



FIG. 441.—CREMONA:
ESCALERA PRINCIPAL DEL PALACIO DATI,
CONSTRUÍDA POR DATTARO.



FIG. 442.—CREMONA:
CATEDRAL Y TORRE.

Fot. A'inari.)

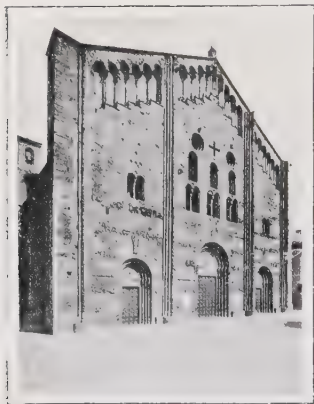


FIG. 443.—PAVÍA: SAN MIGUEL.

(Fot. Alinari.)

ración por parte de otros varios. Da fe de ello la intervención de algunos constructores de la Catedral de Milán y en especial de Jacobo da Campione y Cristóbal di Beltramo da Conigo, de quien se sabe que trabajaba allí aun después de pasado medio siglo.

La obra, en conjunto, se hizo con bastante lentitud. A algunas temporadas de solicitud siguieron muchas de tardanza y muchísimas de abandono completo, que ocasionaron después, no leves mudanzas ó sencillamente cambios decorativos, sino alteraciones del mismo organismo constructivo.

Empero Francisco Sforza le dió nuevo y ardiente impulso, especialmente en la construcción de la

iglesia; los monjes habían dado avance, con antelación, á los trabajos de las celdas.

En 1453 nombróse arquitecto de la Cartuja á Guiniforte Solari († 1481), y bajo su dirección y planos se inició la fachada de la iglesia (figs. 445, 446 y 449), se remataron las naves y se dió fin á los dos claustros (figs. 447, 448 y 450), decorados con magníficos barrocos cocidos (fig. 454) de Reinaldo de Stauris, de

Cremona (1464).



FIG. 444.—PAVÍA:

CASTILLO DE LOS VISCONTI.

(Fot. Alinari.)

La presencia de Cristóbal Mantegazza en las obras de la Cartuja es anterior, aunque no mucho, á la de Amadeo. En 1463, aquél suministra ya piedras escuadradas para las paredes de las naves; al año siguiente se le ve con De Stauris en las obras del claustro menor (figs. 447 y 448); después, con su hermano Antonio esculpe el lavabo de la capilla de

CARTUJA DE PAVÍA

la Magdalena; finalmente, en 1473, siempre con él, se encarga de la gran obra de la fachada de la iglesia (figs. 445, 446 y 449).

Los Mantegazza habían comenzado su vida artística en calidad de orífices. Y se puede decir que como tales se mostraron siempre en la minuciosidad ejecutiva y en su afán de acumular hasta lo infinito cosas pequeñas, mejor que abandonarse á la paz de las líneas amplias y las formas sencillas. Sus figuras, flacas y retorcidas con frecuencia, se envuelven en vestimentas dispersas en mil ondulaciones, en mil pliegues angulosos, que se pudieran comparar á cristalizaciones y revelan influjo extranjero. Su decoración se desarrolla en una sucesión de frondas, flores, frutos, angelillos, medallones, tarjetas, sellos, animales fantásticos, relieves cuajados de figuras que emergen de ricos fondos de paisaje ó de perspectivas, de mil cosas, en suma, festivas y fastuosas, que sorprenden más que deleitan interiormente y que, sea como quiera, bastaron para comprometer la sencillez del concepto arquitectónico de Solari.

A Juan Antonio Amadeo, de Pavía (1447-1522), se le encuentra en los trabajos de la Cartuja desde 1466, cuando sólo tenía diez y nueve años. En ella dejó las muestras más notables de su arte de escultor y arquitecto, aunque también se le pueda admirar en otras partes, en especial en la capilla y en el sepulcro Colleoni de Bérgamo (fig. 276); en Milán, en diversas partes de la Catedral (tiburio) y del Hos-

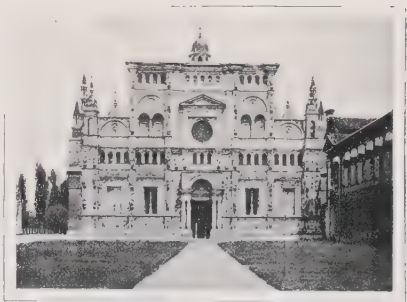


FIG. 445.—PAVÍA: CARTUJA. FACHADA.

(Fot. Alinari.)



FIG. 446.—PAVÍA:
PUERTA DE LA CARTUJA.



FIG. 447.—PAVIA: IGLESIA
Y CLAUSTRO CHICO DE LA CARTUJA.

(Fot. Alinari.)

nas y capiteles para el claustro grande de la Cartuja, se modifica, pero no sin admirar la sencillez toscana que sonreía á los espíritus severos y tranquilos en Castiglione d'Olna y en la Capilla de San Pedro Mártir en San Eustorgio de Milán. Con todo, Amadeo observa, no imita. Al desprenderse de lo pasado, no cae en otras «servidumbres», sino que observando, meditando, trabajando, se encuentra á sí mismo y conquista una personalidad que, si no es mesurada y cauta, está llena, por cierto, de vigor y se armoniza bien con el ambiente *lombardo*. A las virtudes del artista supo unir las del hombre; sencillo, honrado y longánime, cifró sus alegrías en el constante trabajar y el amor al arte de tal modo lo sublimó por cima de las miserias

pital Mayor, del que dirigía las obras en 1495; en la *Incoronata* de Lodi, á la que puso quizá la balaustrada de la cúpula (figurar 306); en los monumentos Borromeo, en la Isola Bella (figura 455); en el arca de San Lanfranco (fig. 452) y en la Catedral de Pavia; en los púlpitos de la Catedral de Cremona y en otros varios lugares. Como arquitecto precede en Lombardía á Bramante, en la aplicación de los cánones del Renacimiento, como escultor arranca de los Campioneses, y en sus primeras obras muestra todavía cierto goticismo; luego, al ver la manera de los Mantegazza y la de Antonio Rizzo (véase pág. 34 y fig. 51), que preparaba en 1465 colum-

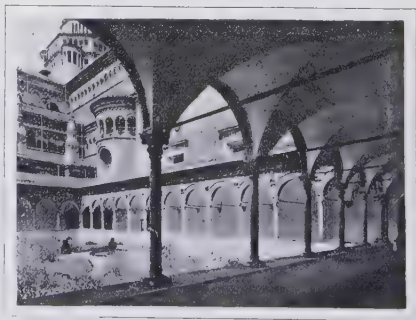


FIG. 448.—PAVIA: CARTUJA. CLAUSTRO CHICO.

(Fot. Alinari.)

CARTUJA DE PAVÍA

humanas, que llegó á perdonar á los matadores de su hijo único y á dejar muchos de sus abundantes bienes á las hijas de los artistas de la fábrica de la Catedral, aun á las de los que más le habían molestado con críticas envidiosas y malignas.

En la Cartuja de Pavía había ejecutado ya diversas obras (por ejemplo, la hermosa puerta que lleva del claustro chico al transepto de la iglesia, fig. 451), cuando, empleándose aún en los trabajos del arca de San Lanfranco y en la Capilla Colleoni de Bérgamo, al saber la concesión hecha á los Mantegazza de las esculturas de la fachada, se las arregló para que se le asignase parte de ellas, cosa que obtuvo por intervención de Galeazzo María Sforza. A los Mantegazza y á Amadeo sucedió Benedicto Briosco, que llamó en su ayuda á varios escultores, entre los que vemos á su hijo Francisco, á Juan Esteban y Juan Bautista de Sesto, á Antonio della Porta de Porlezza, conocido por Tamagnino, á Francisco y Bernardino Pioltello, á Héctor d'Alba, á Bartolomé della Porta y á Blas Vairone.



FIG. 440.—PAVÍA:
CARTUJA. DETALLE DE LA FACHADA.



FIG. 450.—PAVÍA: CARTUJA.
CLAUSTRO GRANDE. (Fot. Alinari.)

Tales obras y algunas más, pese á la dispersión de otras muchas, hacen hoy de aquel monumento uno de los más conspicuos de Italia y del mundo. En él, por espacio de algunos siglos, como en la Catedral de Milán, se desarrolló la actividad de muchísimos artistas que con frecuencia trabajaron en uno y otro edificio. Vemos allí, en el mausoleo de Juan Ga-

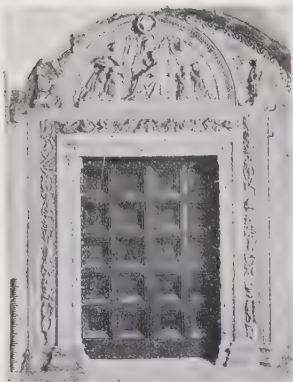


FIG. 451.—PAVÍA: PUERTA
DEL CLAUSTRILLO DE LA CARTUJA.

(Fot. Alinari.)



FIG. 452.—AMADEO:
ARCA DE SAN LANFRANCO
CERCA DE PAVÍA.

leazzo Visconti, el edículo que esculpió Cristóbal Romano de 1492 á 1796 (fig. 456), la Virgen con el Niño, de Benedicto Briosco, y en el arca dibujada por Alessi, las figuras de la Fama y la Victoria, esculpidas por Bernardino de Novate (1560). Allí están las estatuas funerarias de Ludovico el Moro y Beatriz de Este, antes en las Gracias, de Milán, de Cristóbal Solari, llamado el Giboso (fig. 453); las obras de entalle y taracea de Bartolomé de Polli, mantuano, y de Pedro di Vailate; las vidrieras de Cristóbal de Motis (1477) y de Antonio de Pandino, que trabajó también en las de la Catedral de Milán. Además, en-

cuéntanse allí pinturas de Bernardino de Rossi, natural de Pavía, del Bergognone, del Perugino, de Jacobo de Motis, de Andrés Solario, de Bartolomé Montagna, de Luini, y sucesivamente, por orden de tiempo, de Octavio Semini, genovés, de los Procaccini, de Cerano, de Daniel Crespi, del Morazzone, de Francisco del Cairo, del Guercino, así como esculturas de Aníbal Fontana (como el obelisco y el candelabro de bronce—fig. 457), de Aníbal Busca, de Dionisio Bussola, de Carlos Simonetta, de José Rusnati y de otros más.

Pero su importancia principal consiste en las esculturas llevadas á cabo entre mediados del siglo xv y del xvi. Ningún arte—á no ser quizá la pintura umbrotoscana del Renacimiento en la Capilla Sixtina—ha dejado monumento más insigne y completo. En él, la escultura lombarda de aquel período



FIG. 453. — C. SOLARI:
MONUMENTO Á LUDOVICO SFORZA
Y Á BEATRIZ DE ESTE.

Pavía, Cartuja. (Fot. Alinari.)



FIG. 454. — PAVIA
CARTUJA.
ORNAMENTOS DE TIERRA COCIDA.

(Fot. Ferrario.)

se manifiesta por entero, con todos sus defectos y cualidades. Y el visitante, atraído por los esplendores de la Cartuja, olvídase con frecuencia de que, á pocos kilómetros, de un lado, surge la soberbia iglesia cisterciense de Chiaravalle (fig. 459), fundada por San Bernardo, y de otro, más cerca, Pavía, soberbia de monumentos como la iglesia de San Miguel y el Castillo, mencionados ya, la Catedral, comenzada en 1487 por Cristóbal Rocchi y terminada con intervención de Amadeo y de Bramante (fig. 478), San Teodoro con los frescos de Bramantino, San Pedro *in Ciel d'Oro*, San Francisco, Santa María di Canepanova, bramantesca, iglesias todas que se elevan mirando á la llanura, surcada por el Ticino, el Po y el Adda, llena de tesoros



FIG. 455. — AMADEO: MONUMENTO
Á JUAN B. RUFFINO EN LA ISOLA BELLA.



FIG. 456.—PAVIA: CARTUJA.
MAUSOLEO DE JUAN GALEAZZO SPORZA.

na alla fine del secolo XVII, Milán, 1882; G. GRASSELLI, *Abecedario biografico dei pittori, scultori ed architetti cremonesi*, Milán, 1827; F. SACCHI, *Notizie pittoriche cremonesi*, Cremona, 1872; F. MALAGUZZI-VALERI, *Catalogo della R. Pinacoteca di Brera*; VIDONI, *La pittura cremonese*, Cremona, 1874; F. MALAGUZZI-VALERI, *Documenti sull'Arte cremonese*, en la *Rassegna d'Arte*, 1902; F. MALAGUZZI-VALERI, *L'architettura a Cremona nel Rinascimento*, en el *Emporium*, 1901; E. SCHWEITZER, *La scuola pittorica cremonese*, en *L'Arte*, 1900; L. COURAJOD, *Documents sur l'histoire des arts et des artistes à Crémone au XV siècle*, Paris, 1885; E. GUSSALLI, *L'opera del Battagio nella chiesa di Santa Maria di Crema*, en la *Rassegna d'Arte*, V, 1905; F. MALAGUZZI VALERI, *Pittori lombardi del Quattrocento*; C. DELL'ACQUA, *Bernardino Gatti detto il Soiaro*, en el *Bollettino Storico Pavese*, II, 1894; FOURNIER SARLOVEZE, *Van Dyck et Anguissola*, en la *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1899, 316; A. RONCHINI, *Il Malosso in Parma*, en los *Atti e memorie della Deputaz. di Storia Patria dell'Emilia*, VI, 1881; C. CERUTI, G. B. Trotti detto il Malosso, Parma, 1902; M. CAFFI, *I Boccaccini*, en el *Arte e Storia*, X y XI; G. FRIZZONI, *Boccaccio Boccaccino*, en el *Arte e Storia*, IX, 1890; G. FOGOLARI, *Artisti lombardi del primo cinquecento, che operarono nel Veneto. Lo Pseudo Boccaccino*, en la *Rassegna d'Arte*, 1909; G. FRIZZONI, *Nicola Appiano ossia lo Pseudo Boccaccino*, en la *Rassegna d'Arte*, 1909; G. NATALI, *Saggio abecedario artistico pavese*, Pavia, 1908; G. NATALI, *Le più antiche pitture di Pavia*, en el *Bollettino della*

artísticos, alegre de su historia profundamente italiana, orgullosa de la nueva fortuna que sonríe á su laboriosidad.

BIBLIOGRAFÍA.—LANZI, *Storia pittorica*; BERENSON, *The North Italian Painters*; LERMOLIEFF (MORELLI), *Kunstkritische Studien*; VENTURI, *La Galleria Crespi*; G. CAROTTI, *Di alcune sculture ornamentali nella cattedrale di Comó*, en el *Arte Italiana decorativa e industriale*, XI, Milán, 1902, núm. 10; G. B. ZAIST, *Notizie dei pittori, scultori ed architetti cremonesi*, Cremona, 1774; P. AGLIO, *Le pitture e sculture della città di Cremona*, Cremona, 1794; M. CAFFI, *I monumenti cremonesi dalla decadenza roma-*



FIG. 457.—PAVIA: CARTUJA.
CANDELABRO DE BRONCE.
(Fot. Alinari.)

Società pavese di Storia Patria; 1907; C. ZURADELLI, *Lettori di Pavia*, Pavia, 1888; R. MAJOCCHI, *I migliori dipinti di Pavia*, Pavia, 1903; R. MAJOCCHI, *Le chiese di Pavia*, Pavia, 1905; A. CAVAGNA SANGIULIANI, *Pel nuovo elenco degli edifici monumentali di Pavia*, Pavia, 1905; A. CAVAGNA SANGIULIANI, *Pavia. I nostri monumenti*, Pavia, 1903; A. CAVAGNA SANGIULIANI, *Elenco dei monumenti della provincia di Pavia pei circondari di Voghera, Bobbio e Mortara*, Pavia, 1907; M. CAFFI, *Il castello di Pavia*, Milán 1876; C. DALL'ACQUA, *Dell'insigne R. Basilica di S. Michele Maggiore in Pavia*, Pavia, 1875; A. CAVAGNA SANGIULIANI, *La chiesa di S. Agata in Monte a Pavia*, Pavia, 1907; A. CAVAGNA SANGIULIANI, *L'affresco nella chiesa di S. Agata in Monte a Pavia*, Pavia, 1907; A. CAVAGNA SANGIULIANI, *Il restauro della basilica di S. Teodoro a Pavia*, Pavia, s. d.; D. SANT'AMBROGIO, *Un tabernacolo del 1225 di artefice pavese poco noto*, en la *Rivista di Scienze Sociali*, Pavia, 1906; G. DELL'ACQUA, *La basilica di S. Salvatore presso Pavia*, Pavia, 1900; R. MAJOCCHI y A. MOIRAGHI, *Gli affreschi di Cesare Nebbia e di Federico Zuccari nel collegio Borromeo di Pavia*, Pavia, 1908; L. BELTRAMI, *La Certosa di Pavia*, Milán, 1895; L. BELTRAMI, *Storia documentata della Certosa di Pavia*, Milán,

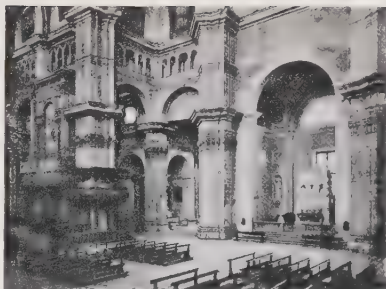


FIG. 458.—PAVIA: INTERIOR DE LA CATEDRAL.
(Fot. Alinari.)



FIG. 459.—ABADÍA DE CHIARAVALLE.
(Fot. Alinari.)

1896; G. MEYER, *Die Certosa bei Pavia*, Berlín, 1900; G. M., *La Certosa di Pavia*, Milán, 1900; C. VON FABRICZY, *Die reiche Marmorthür im Lavabo der Certosa von Pavia*, en el *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1900, 342; J. KOHTE, *Die Certosa von Pavia*, en el *Blätter f. Architektur und Kunsthandwerk*, 1899, 12; D. SANT'AMBROGIO, *La lastra tombale del Folberti nella Certosa di Pavia*, en el *Arte e Storia*, 1900, 121; D. SANT'AMBROGIO, *L'altar maggiore nella Certosa di Pavia e lo scultore Ambrogio Volpi di Casale*, en el *Osservatore Cattolico*, 4 Abril 1908; D. SANT'AMBROGIO, *Il pallio, il tabernacolo e l'altar maggiore della Certosa di Pavia*, Milán, 1898; D. SANT'AMBROGIO, *I due trionfi marmorei di fianco all'altar maggiore nella Certosa di Pavia*, Milán, 1897; D. SANT'AMBROGIO, *L'antica cella o camera del Priore nella Certosa di Pavia*, Milán, 1898; D. SANT'AMBROGIO, *L'ultima opera*

EL ARTE EN ITALIA

d'arte nella Certosa di Pavia, en el *Politecnico*, Milán. 1906; R. MAJOCCHI, *Giov. Ant. Amadeo*, en el *Bolletino della Società Pavese di Storia Patria*, 1903; F. MALAGUZZI-VALERI, *Giov. Ant. Amadeo*, Bèrgamo, 1904; D. SANT, AMBROGIO, *Nella Certosa di Pavia, Affreschi e dipinti ornamentali di Bernardino de Rossi*, en el *Osservatore Cattolico* del 16 Octubre 1909; A. MELANI, *Il portone nel vestibolo della Certosa di Pavia*, en el *Arte Italiana decorativa e industriale*, II, fasc. I.





FIG. 400.—CASTILLO DE MONTALTO DORIA.

(Fot. Alinari.)

XVI

EL ARTE EN EL PIAMONTE

HASTA EL FINAL DEL RENACIMIENTO

Ex la historia del arte, Piamonte y Liguria no pueden ostentar, ciertamente, páginas como las que son gloria de las demás regiones, de la Italia alta y de la Italia central; mas no es lícito decir, por esto, que falte en ellas el arte. Más justo es lamentar que su arte no haya sido estudiado aún como merece, puesto que en gran parte ésa es la razón del olvido en que por costumbre se deja á Liguria y al Piamonte.

Ya veremos más adelante que Génova tuvo un período de pintura propio. Limitémonos por ahora al Piamonte, dividiéndolo para nuestro rápido examen en tres amplias secciones: Turín y el Piamonte del Sudoeste, Monferrato, y la parte que se extiende de Vercelli á Novara.

Empezaremos por recordar que las provincias piamontesas tienen gran riqueza de restos romanos, algunos de los cuales son verdaderamente grandiosos, como los arranques del acueducto de *Aqua Statiella* (Acqui), el puente sobre el Lys en Pont-Saint-Martin y los restos de las antiguas ciudades *Augusta Bagiennorum* (Bene Vagienna), *Libarna* (junto á Serravalle



FIG. 461.—AOSTA: ANFITEATRO ROMANO.

(Fot. Alinari.)

Scrivia), *Pollentium* (Pollenzo), *Dertona* (Tortona) é *Industria* (Monteuda Po). Los cuatro núcleos romanos principales de la provincia de Turín, riquísima en ruinas, se encuentran en *Aosta* (muros con torres y puertas, anfiteatro (fig. 461), teatro, el hermoso arco de Augusto (fig. 462) con diez medias columnas corintias, granero, puente sobre el lecho antiguo del Buh-tier, etc.); *Ivrea* (muros

en el jardín Perrone y teatro); *Susa* (acueducto llamado de las termas de Graciano, arco de Augusto, recinto y puerta), y finalmente, *Turín* con la magnífica Puerta Palatina (fig. 464), la Puerta Decumana, que pertenece al Palacio Madama, las ruinas del teatro y las murallas, sin contar con que el reticulado planimétrico de sus calles, que le da el aspecto de la más moderna ciudad italiana, no es más que la retícula de los romanos.

Después de tal riqueza de huellas romanas, aparece más singular aún la pobreza y hasta la falta de restos del período bizantino y del románico hasta pasado el año 1000. Ciertamente es que el país, por espacio de unos seis siglos, no demostró gran fervor constructivo; pero aun los edificios que en él se alzaron arruináronse, destruyéronse ó sufrieron alteraciones radicales, como la iglesia de San Orso, en Aosta, cuyo origen se hace remontar al siglo V, y que fué renovada en el XII, al que pertenece el magnífico claustro de capiteles ricos en ornamentación y figuras. Hacia el año 1000 todo se cambia. El deseo ó la necesidad de alzar murallas, puertas, torres, rocas, castillos é iglesias y de renovar burgos y ciudades, que antes se construían de madera, penetran también en el Piamonte, y hacia fines del siglo X aparecen las primeras torres y los primeros castillos, aumentados después en mole y en número durante cuatro siglos, especialmente en el alto Monferrato (Tagliolo, Cremolino, Castelnovo, Bormida, Cortemiglia, Monastero Bormida, Castelletto d'Orba y Roccaverano, fig. 465); en el Canavese (Ivrea, Pavone, Montalto Dora, fig. 466), en el valle de Aosta (Sarriod-la-

tour), Graines, Fénis, Verrès, fig. 466, Issogne) y en el Cuneese (Verzuolo). Y además de los pequeños *ricetti* (burgos fortificados) notables aún en Candelo, Oglanico, Ozegna y Salassa, y en las casas fuertes de Almese, Chianoc y San Giorio, vemos los recintos murales de Ciriè y Avigliana.

También arranca del año 1000 la renovación y multiplicación de los edificios sagrados. Sería demasiado largo y poco adecuado á este libro el acumular ejemplos. Reduciéndonos, sin embargo, á los más notables, mencionaremos la Sagra de San Miguel (fig. 463), espléndida en su atrevido peñón, así como la Catedral de Casale y la de Ivrea, con su claustro, que se comenzaron en el siglo x y se terminaron en el xi y en el xii, mientras se fundaban ó erigían la Catedral de Susa (fig. 467) de tímpanos y campanil que más tarde ostentaron elegantes agujas; el Baptisterio de Biella y la rotonda de Asti, la abadía de Santa María de Fruttuaria en San Benigno, de campanil pesado, á las que siguieron la catedral de Acqui, de cinco naves, la soberbia abadía de Vezzolano (figs. 468 y 469), tan rica en esculturas, con su fachada que ostentan una serie de *loggias* ciegas de tipo toscano y el claustro tan señalado por la desigualdad arquitectónica de sus lados; la abadía de San Antonio di Ranverso en Buttigliera Alta, de perfil graciosamente movido por sus múltiples pináculos y de triple portal sofocado bajo enormes gabletes (fig. 470); la abadía de Santa Fe en Cavagnolo Po, claramente románica en sus tres naves de pilares polistilos (fig. 471) y en su ornadísimo portal; la rica torre, única que resta de la abadía de San Esteban en Ivrea; la iglesia de San Lorenzo en Montiglio, la de San Pedro d'Acqui y la de Santa María della Pieve en Cortemiglia.

Corresponde al siglo xiii la famosa abadía de Staffarda en Rebbello (fig. 472), tan grandiosa y completa, San Segundo de Cortazzone, etc., en las que empieza á mostrarse el estilo ojival, que deja después en el Piamonte muestras bellísimas en la iglesia de Ciriè, San Pedro *in Vincoli* de Limone, San



FIG. 462.—AOSTA: ARCO DE AUGUSTO.

(Fot. Alinari.)



FIG. 403.—SAGRA DE SAN MIGUEL.
(Fot. Alinari.)

Segundo y el Baptisterio de San Juan de Asti, de fajas alternas de ladrillo y piedra blanca, la abadía de Santa María de Rivalta, Santa María dei Canali, de Tortona, la iglesia de Vignale, San Francisco di Cuneo, el admirabilísimo San Andrés de Vercelli (que responde á los conceptos arquitectónicos propios de la Isla de Francia), el cual forma, con el hospital, uno de los grupos monumentales más hermosos del Piamonte (fig. 473), Santa María della Scala di Moncalieri, las catedrales de Alba y de Chieri, con el gablete de la puerta que invade la fachada entera (fig. 474), y la de Asti, de graciosos arquillos trilobulados (figura 476).

Interés no menor presenta la arquitectura civil en Asti, Saluzzo, Bussoleno, Carignano y Alba, con grupos de casas entre



FIG. 404.—TURÍN: PUERTA PALATINA.
(Fot. Alinari.)



FIG. 405.—TORRE
DE ROCCAVERANO.

góticas y del Renacimiento, ya engalanadas de tierras cocidas, como la Colegiata de Villanova Solaro, el Priorato de San Orso en Aosta, el palacio que fué de los Catena en Asti, el Monte de Piedad de Carignano, el Castillo de Vinovo y ese prodigio de decoración en barro que es la fachada entera de la Catedral de Chivasso (fig. 475), y ofrecen asimismo gran interés las casas que fueron de Barbera de Gragnola en Cuneo, Silva, hoy Museo en Domodossola, Della Porta en Novara, Bonello en Chieri, á las que suceden las del Conde Verde en Rivoli, Ratti en Avigliana y Cavazza en Saluzzo y en Carmagnola (1488).

Definir entre tantos edificios las diversas influencias entre las que se ha desenvuelto la actividad piamontesa, discernir y separar los caracteres naturales



FIG. 466.—VERRÈS: ESCALERA DEL CASTILLO.

(Fot. Alinari.)



FIG. 467.—SUSA:
ÁBSIDE DE LA CATEDRAL. (Fot. Alinari.)



FIG. 468.—VEZZOLANO:
APADÍA.



FIG. 466.—VEZZOLANO: ABADÍA.

(Fot. Alinari.)

del siglo XIV, poco se encuentra de pintura. Citanse, es verdad, los mosaicos de Santos Víctor y Corona de Grazzano (s. XIII), algunos frescos en la Annunziata de Tortona y en San Andrés de Vercelli (s. XIII), otros en una capilla de San Eldrado en la Novalesa, en las iglesias de los cementerios antiguos de Avigliana y de Buttigliera de Asti, en el oratorio de San Martín junto á Ciriè hacia Mathi (s. XIV) y contadas tablas. Sea como quiera, es de notar que entre 1314 y 1348 trabajó para Amadeo V un tal Jorge dell'Aquila, florentino, que pintó asimismo en Chambéry y en Pinerolo, y á quien se atribuyen algunos frescos recién descubiertos en Chillon sobre el lago de Ginebra.

A la penuria de pinturas románicas y tre-

de los importados, clasificarlos, en fin, es tarea á menudo bastante difícil. La influencia francesa en la arquitectura románica revélase ciertamente en las bóvedas de Santa Fe en Cavagnolo Po, en la puerta del Zodiaco, en la Sagra de San Miguel y en el claustro de San Orso en Aosta, donde más tarde aparece también en los sitials del coro del mismo San Orso y de la Catedral, así como en los de las Catedrales de Asti y de Susa.

La fusión de la arquitectura con la escultura ha dejado varias muestras de esta última, á partir del siglo X (la espléndida capilla mortuoria en la iglesia de San Juan en Saluzzo); pero hasta fines



FIG. 470.—BUTTIGLIERA ALTA:
ABADÍA DE SAN ANTONIO DE RANVERSO.

(Fot. Alinari.)

centistas vino á compensar cierta abundancia en el siglo xv; pero, á falta de noticias exactas, es muy difícil atribuir las á éste mejor que á aquél entre los muchos artistas de aquella época mencionados en los documentos. Sea como fuere, son bastante notables los restos de pinturas de argumento áulico-caballeresco que se ven en los castillos de Fénis, de Issogne, y sobre todo en el de Manta, en cuyo largo ciclo de escena se ve el influjo de la miniatura francesa, otro elemento del arte de que hablamos al tratar de Giovanni-no de Grassi.

Sería, por ejemplo, asaz interesante identificar algo de aquel Gregorio Bono da Venezia, que fué *pictor domesticus* de Amado VIII, conde de Saboya, de 1413 á 1440 por lo menos.

La historia pictórica del Piamonte no se concreta sino hasta después de mediado el siglo xv y aparece por lo general como historia desligada de artistas influidos, ya por maestros toscanos, ya por lombardos ó flamencos, y sobre todo por franceses; historia que no consigue definir de modo claro ni siquiera una escuela, á no ser quizá por breve tiempo y por algún carácter, la de Vercelli.

Entre los pintores nacidos fuera del Monferrato y de la Valsesia están Juan Canavesio di Pinerolo (fig. 478), que floreció hacia mediados del siglo xv en Liguria y en Nizzardo; el rico



FIG. 471.—CAVAGNOLO PO:
ABADÍA DE SANTA FE. INTERIOR.

(Fot. Alinari.)



FIG. 472.—ABADÍA DE STAFFARDA:
CLAUSTRO É IGLESIA.

(Fot. Saluzzo.)



FIG. 473.—VERCELLI: IGLESIA DE SAN ANDRÉS.
(Fot. Alinari.)

y hospitalario Amadeo Albini di Moncalieri, de quien tenemos noticias desde 1460 hasta 1519; Jorge Tuncoto, de quien se conserva un fresco en Cavallermaggiore, su pueblo natal, fechado en 1473; Juan Perosino (figura 477), que trabajaba, en Alba y en Mondovì, entre 1517 y 1523, y Jacobino Longo, de la misma época. Pero entre todos ellos sobresalieron Odón Pascale di

Savigliano, y sobre todo Defendente de Ferrari (tr. 1518-1535). Discípulo este último de Juan Martín Spanzotti, y no exento de la influencia de Maerino d'Alba, produjo infinitas obras (se conocen de él más de ochenta) en las que muestra gran suavidad de sentimiento, gentileza de formas, finura de técnica y riqueza decorativa (fig. 480). Pero labor tan abundante — en la que sin duda le ayudaron discípulos — no impidió que su nombre cayese en el olvido más completo, del que se le sacó apenas hace medio siglo.

Del Monferrato y su comarca sale un número de pintores más considerable aún. De Alessandria, Ruffino, autor del políptico

de Marsaglia; Juan Mazoni (1432?-1516—figura 479), establecido en Génova, que, especialmente en el tríptico del Louvre, se muestra algo influido por los lombardos, y en el dibujo algo vulgar; Jorge Soleri (1540?-1587), yerno de Bernardino Lanino, etc. De la cercana Castellazzo Bormida son Bartolomé d'Amico (tr. 1471-1483) y Juan Jorge Pelati



FIG. 474.—CHIERI: CATEDRAL.

(Fot. Alinari.)

(tr. 1483), entranbos habitantes de Génova. De Asti, Gandolfino di Roreto, que floreció entre 1493 y 1510, de quien quedan varias obras en su ciudad natal, en Turín (fig. 481), en Vercelli y en Savigliano. En cambio no se conoce el país de origen del Juan «da Piemonte» que en 1456 firmaba en Città di Castello una tabla (fig. 482), notable hasta en las incorrecciones de dibujo, por la singularidad de los tipos de ojos saltones y por el influjo evidente de Pier della Francesca.

Un tal Pedro Spanzotti, natural de Varese, se estableció en Casale en 1470. Hijos suyos fueron Francisco, que murió hacia 1530, y Juan Martín, que pintaba ya en 1481 y murió después de 1524. Francisco casó á una hija suya con Pedro Granmorseo (tr. 1526-1533—fig. 483), tímido é incorrecto, pero gracioso. Juan Martín (fig. 484) fué maestro de Defendente de Ferrarí, de Jerónimo Giovenone y, en Vercelli, del Sodoma. Se le atribuye hoy, á más de algunas tablas, una vasta serie de frescos en el ex-convento de San Bernardino junto á Ivrea, en los que algunos defectos de forma y ejecución están largamente compensados por cualidades de belleza, de composición y de sentimiento no comunes, que le hacen muy superior á Octaviano Cane, natural de Trino, que nació alrededor de 1498 y murió viejísimo después de 1570 y á quien sus pretensiones de *imitator naturae* no libraron de estar muy sometido á la tradición



FIG. 475.—CHIVASSO:
FACHADA DE LA CATEDRAL.

(Fot. Alinari.)



FIG. 476.—ASTI: CATEDRAL.

(Fot. Alinari.)



FIG. 477.—PEROSINO:
SAN JUAN EVANGELISTA.
Turín, Pinacoteca.

(fig. 485). Pero el artista más celebrado de Monferrato es Macrino de Alladio, llamado Macrino d'Alba (1470?-1528), que pertenece no tanto al arte de su región como al umbrotoscano que floreció en Roma hacia fines del siglo xv (figs. 486 y 487). El examen de sus obras, en especial de las primeras (después no escapó á cierto influjo lombardo), revela muchas afinidades de forma con las obras del Pintoricchio, del Perugino, de Signorelli y hasta de Ghirlandaio, lo que hace pensar que su educación artística se hizo en Roma, donde todos aquellos maestros habían dejado numerosas muestras de sus grandes méritos, sobre todo en el Vaticano.



En el Monferrato permaneció cerca de un lustro (1514-1518) el veronés Juan Francisco Caroto (v. págs. 136 y 148), llamado allí por el marqués Guillermo, pero no creemos que su arte influyese en modo alguno sobre aquellos pintores. Entre los arquitectos hay que mencionar á Mateo Sanmicheli de Porlezza (1480?-1530), que trabajó como escultor en Casale, Turín y Saluzzo, y á Bartolomé Baronino di Casale (1510-1554), que dirigió en Roma las construcciones del Palacio Farnese y de Villa Giulia, en tanto que su conciudadano Ambrosio Volpi, llamado Volpino, ateniéndose á la manera del Bambaia, iba cobrando fama de escultor, que se afirmó al cabo con las obras que hizo en la Catedral de Milán y en la Cartuja de Pavia.



FIG. 478.—J. CANAVESIO: POLÍPTICO.
Turín, Pinacoteca.

Fot. Brogi.)

Y henos ya en Novara, en Vercelli y en su territorio fecundísimo en pintores, dos de los cuales son verdaderamente grandes: Gaudencio Ferrari y el Sodoma, que, aunque acabaron por pertenecer á la escuela lombarda, tuvieron allí su nacimiento y su iniciación artística.

La vida artística de Vercelli se remonta bastante atrás. Como sus iglesias principales, las primeras noticias de sus pinturas son del siglo XIII. Sábese que un obispo Ugone, muerto en 1235, había hecho decorar el atrio de la Catedral y que medio siglo después floreció un tal Aimerio que inicia la serie de pintores, numerosa en el siglo XIV y más todavía en el XV. Inútil es, naturalmente, la repetición de listas hechas ya por otros, cuando ni siquiera se puede unir nombres á obras. De los grupos de los Oldoni, de los Giovenone y de los Lanino mencionaremos á los mejores.

A Boniforte I Oldoni, nacido en Milán hacia 1412, se le encuentra establecido en Vercelli en 1462 y muerto en Abril de 1478. Tuvo siete hijos, de los cuales seis nada menos ejercitáronse en el arte paterno. De Eleazar († 1516) se conserva únicamente en Turín un cuadro; de Josué (1465?-1518?) un fresco en Verrone. En Vercelli, por último, se indica una pintura de Boniforte III (1520-1586?).

Jerónimo Giovenone (1490-1555—fig. 488), mesurado y gentil, conquista amplitud, pasando del arte de Spanzotti al de Gaudencio, y ejecuta buenos retatos. De José Giovenone *seniore* (1495?-1553?) indicase en Cirié un cuadro, y de José *juniore* (1524-1606?) dos tablas en la Pinacoteca de Turín que le revelan como secuaz de Gaudencio. Tal fué asimismo Bernardino Lanino (1512?-1583?), fecundo y gracioso, pero algo flojo (figura 489), de quien fueron hijos Pedro Francisco (1552?-1609?) y Jerónimo (1555?-1598?) que á veces trabajaron juntos. Un buen cuadro expuesto en la galería de Maganza nos lleva á nombrar también á Eusebio Ferrari (1470?-1530?) y uno de la iglesia de Bella Piazza, con fecha de 1497, á mencionar á Daniel de Bosis.



FIG. 479. — J. MAZONNE: ANUNCIACIÓN.
Génova, Santa Maria di Castello.
(Fot. Alinari.)

Pero vamos á los dos héroes: el Sodoma y Gaudencio.

Juan Antonio Bazzi (1477-1549), conocido con el nombre de Sodoma, nacido en Vercelli, después de haber sido alumno de Juan Martín Spanzotti, llegó á conocer la obra de Leonardo y acabó por establecerse en Siena hacia 1510. Espíritu inquieto y raro, supo reproducir deliciosamente, por un sentimiento instintivo de la belleza, la gracia femenina, la malicia infantil y el desnudo. Maestro en las figuras aisladas (figura 490), sobre todo en las de criaturas jóvenes y lozanas, mostró algunas deficiencias cuando quiso entrar en grandes composiciones, en las que se advierte escasa unidad. Su actividad se desarrolla principalmente en Siena (figs. 491 y 492), y en su región (Montoliveto Maggiore junto á Asciano) y en Roma, en donde dejó obras maestras de gracia y de técnica vigorosa, en la *vill'a* de Agustín Chigi llamada la Farnesina. En Siena, su residencia habitual, tuvo discípulos y secuaces, entre los que se puede mencionar á Jerónimo del Pacchia, á Baltasar Peruzzi, arquitecto famoso, y á Dominico Beccafumi.

Más importante que el Sodoma, si no por la belleza formal y



FIG. 480.—DEPENDENTE DE FERRARI: TRÍPTICO.
Turin, Pinacoteca.

(Fot. Alinari.)



FIG. 481.—MAESTRO GANDOLFINO:
VIRGEN CON EL NIÑO.

Turin, Pinacoteca. (Fot. Alinari.)



FIG. 482.—J. PIEMONTESE:
VIRGEN Y SANTOS.

Città di Castello, Pinacoteca. (Fot. Alinari.)



FIG. 483.—GRANMORSEO:
VIRGEN Y SANTOS.

Vercelli, Arzobispado. (Fot. Mnservo.)

la ejecución del fresco, ciertamente por la vivacidad del ingenio, la franqueza del toque y la vívida riqueza de la composición, fué Gaudencio Ferrari, nacido en Valduggia, en la Valsesia, hacia 1481, y muerto en Milán en 1546. Mejor fuera en verdad incluirle en el arte lombardo (del que nos parece además el más grande maestro), pero nos place hablar de él aquí, ya porque fué donde recibió las primeras enseñanzas, ya porque en Vercelli tuvo abierto bastante tiempo un taller del que salieron Bernardino Lanino, José Giovenone y otros. En sus obras manifiéstase en seguida el influjo del Bramantino y el de Luini, por más que la alegría y fervor de su propio temperamento le permitieron hacerse una personalidad aparte (fig. 493) y llevar á cabo con soltura muchas obras, en las que, sobre algunos defectos de confusión y flojedad, prevalecen raras virtudes de color y de sólida sinceridad, iluminadas tal vez por relámpagos de un gran sentimiento moderno. De él no se cuentan hoy menos de cincuenta cuadros; pero, en nuestra opinión, su mérito altísimo se manifiesta sobre todo en los frescos del Santuario de Saronno (fig. 494), del Sacro Monte de Varallo y de San Cristóbal de Vercelli (fig. 495).

Gaudencio Ferrari trabajó también en Novara, y de Novara fué un tal Sperindio Cagnola, su discípulo y ayudante, que en



FIG. 484. — M. SPANZOTTI:
VIRGEN CON EL NIÑO. Turín,
Pinacoteca. (Fot. Anderson.)

1514, en un contrato, se constituyó fiador suyo. Era vástago de una familia novaresa de pintores, en la que se menciona á Francisco (tr. 1507) y antes á Tomás, que pintó en el último cuarto del siglo xv en Gozzano, su país de origen, en la próxima Bolzano, en Garbagna y en la abadía de San Nazaro alla Costa. En esta última iglesia trabajaron los Cagnola en concurrencia con los Merli, á los que pertenecían Juan Francisco (tr. 1498), muy estimado del duque de Milán, Salomón y Juan Antonio (tr. 1474-1488).

Una tercera familia pictórica floreció en Novara, la de los Campi, y un Lucas Baudo, que pasó luego á Génova (fig. 496). Todos ellos fueron pintores no escasos de sentimiento y de nobleza, pero tímidos y tardíos.

Más tarde se trasladó de Novara á Milán un artista de mucho mayor mérito, Cerano; pero ya hemos hablado de él.

BIBLIOGRAFÍA.—LANZI, *Storia pittorica, Piemonte*; I. LERMOLIEFF, *Kunstkritische Studien*; CROWE y CAVALCASELLE, *A History of painting in North Italy*; BERENSON, *North Italian Painters*; F. GAMBA, *L'Arte antica in Piemonte*, en el tomo *Torino*, Turín, 1884; F.



FIG. 485.—OCTAVIANO CANÈ:
DETALLE DE LA VIRGEN DE
FONTANETO. Turín, Pinacoteca.
Fot. Studio di riproduzioni artistiche.

RONDOLINO, *La pittura torinese nel Medioevo*, en las *Atti della Società di Archeologia e Belle Arti per la provincia di Torino*, VII, 1901; G. C. CHIECCHIO, *L'Arte nell'alto Piemonte*, en el *Arte e Storia*, VI, 1887; F. PICCO, *Un pittore piemontese del sec. XVI*, en la *Rassegna d'Arte*, IV, 1904; A. BERLOTTI, *Artisti subalpini in Roma nei secoli XV-XVII*, Mantua, 1884; DUFOUR y RABUT, *Les peintres et les peintures en Savoie*, en las *Mémoires et documents publiés par la Société savoisienne d'Histoire et d'Archéologie*, XII; I. BERNARDI, *Antichi pittori di Pinolo*, en el *Arte e Storia*, X, 1891; G. GIACOSA, *Castelli Valdostani e Canavesani*, Turín, 1898; E. BERARD, *Antiquités romaines et du moyen âge dans la vallée d'Aoste*, en los *Atti della Società d'Archeologia e Belle Arti per la provincia di Torino*, III; A. GORREI y



FIG. 486.—MACRINO D'ALBA: LA VIRGEN CON EL NIÑO Y SANTOS.

Turin, Pinacoteca.

(Fot. Anderson.)



FIG. 487.—MACRINO D'ALBA:
DESCENDIMIENTO.
Turín, Pinacoteca. (Fot. Anderson.)



FIG. 488.—J. GIOVENONE:
VIRGEN CON EL NIÑO Y SANTOS.
Turín, Pinacoteca. (Fot. Alinari.)

C. BICH, *Guide de la Vallée d'Aoste*, Turín, 1876; G. T. RIVOIRA, *Le origini dell'architettura lombarda*, II, Milán, 1908; F. CASANOVA y C. RATTI, *Aosta*, Turín, 1896; AUBERT, *La Vallée d'Aoste*; I. B. DE TILLIER, *Historiques de la Vallée d'Aoste*, Aosta, 1888; F. DE LASTEYRIE, *La cathédrale d'Aoste*, Paris, 1854; C. PROMIS, *Chiosstro della cattedrale d'Aosta*, en la *Miscellanea storica italiana*, XII, 1871; P. DUC, *Trésor de la cathédrale d'Aoste*, en la *Revue de l'Art chrétien*, 1885; E. P. DUC, *Le Prieuré de St. Pierre et St. Ours*, Aosta, 1899; T. LECLERE, *Un protecteur de l'art français dans la Vallée d'Aoste au XV siècle*, en la *Gazette des Beaux Arts*, 1907, XXXVII; R. D'AZEGLIO, *La R. Galleria di Torino illustrata*, Turín, 1836-46; E. JACOBSEN, *La R. Pinacoteca di Torino*, en el *Archivio Storico dell'Arte*, 1897; A. BAUDI DI VESME, *Catalogo della Regia Pinacoteca di Torino*, Turín, 1899; G. B. FERRANTE, *L'Architettura*, en el tomo *Torino*, Turín, 1884; D. BERLOTTI, *Descrizione di Torino*, Turín, 1840; G. B. CHIRARDI, *Il Duomo di Torino*, en la *Illustrazione italiana*, 1891; F. RONDOLINO, *Il Duomo di Torino illustrato*, Turín, 1898; SEMERIA, *Storia della chiesa metropolitana di Torino*, Turín, 1840; N. BIANCHI, *Rimembranze, monumenti, iscrizioni*, en el tomo *Torino*; P. BUSCALIONI, *Porta Palatina*, Turín, 1908; A. VENTURI,



FIG. 489.—B. LANINO: VIRGEN
CON EL NIÑO Y SANTOS.
Turín, Pinacoteca. (Fot. Alinari.)

Storia dell'Arte italiana; A. RACCA, *Del Duomo e del Battistero di Novara*, Novara, 1837; F. ANTONIO BIANCHINI, *Il Duomo e le sculture del Corpo di guardia in Novara*, Novara, 1856; F. PAOLI, *La Sagra di S. Michele e i suoi sepolcri di principi*, Turin, 1868; G. MINOGLIO, *Brevi cenni storici sulla chiesa di S. Domenico in Casale Monferrato*, Turin, 1900; F. PELLATI, *Le torri dell'alto Monferrato*, en la *Nuova Antologia*, Junio, 1908; G. B. ROSSI, *Parsi e castelli dell'alto Monferrato e delle Langhe*, Roma, 1908; L. BRUZZONE, *L'Arte nel Monferrato*, Alessandria, 1907; G. MAFFEI, *Antichità biellesi, con un'appendice sopra gli uomini illustri della città e del circondario*, Biella, 1885; E. MELLA, *Della badia e chiesa di S. Fede presso Cavagnolo Fo*, en *L'Arte in Italia*, II Turin, 1870; *Antico battistero della Cattedrale di Biella*, en el *Ateneo religioso*, Turin, 1873; *Chiesa di S. Lorenzo a Montiglio d'Asti*, en el *Ateneo religioso*, Turin, 1874, y *S. Secondo a Cortazzone d'Asti*, en las *Atti della Società di Archeologia e Belle Arti per la provincia di Torino*, I, 1877; A. ROCCAVILLA, *L'Arte nel Biellese*, Biella, 1905; N. GABIANI, *Le torri, le case forti ed i palazzi nobili medioevali in Asti, Pinerolo*, 1906; C. RATTI, *Da Torino a Lanzo per le*



FIG. 430.—SODOMA: SAN SEBASTIÁN.
Florençia, Uffizi.

(Fot. Alinari.)

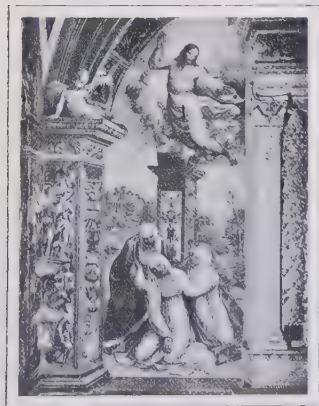


FIG. 401.—SODOMA:
ÉXTASIS DE SANTA CATALINA.

Siena, Santo Domingo.

(Fot. Alinari.)



FIG. 402.—SODOMA:
ADÁN Y EVA.

Siena, Academia.



FIG. 493. — J. FERRARI:
VIRGEN Y SANTOS.
Vercelli, San Cristóbal. (Fot. Alinari.)

valli della Stura, Turín, 1883; F. A. BIANCHINI, *Le cose rimarchevoli della città di Novara*, Novara, 1828; A. CAMPANI, *Di alcuni dipinti che si conservano alla Novalesa*, Turín, 1908; A. MANARA, *I primordi dell'Arte novarese*, en la *Rassegna d'Arte*, 1906; R. GIOLLI, *Appunti di Arte novarese*, en la *Rassegna d'Arte*, 1908; B. CHIARA, *Il castello di Novara*, en el *Emporium*, 1902; P. D'ANCONA, *Gli affreschi del castello di Manta nell'Sauzeese*, en *L'Arte*, 1905; D. CHIATTONE, *La costruzione della Cattedrale di Saluzzo*, Saluzzo, 1902; F. SAVIO, *I monasteri antichi del Piemonte, Il monastero di S. Giusto di Susa*, en la *Rivista storica benedettina*, Roma, 1907; L. MINA, *Della chiesa di S. Maria di Castello in Alessandria*, Alejandria, 1904; H. JOUIN, *La cathédrale d'Albi*, en la *Gazette des Beaux Arts*, 2, XXVI, 403; E. MELLA, *Cenni storici sull'Abbazia di S. Andrea di Vercelli*, Turín, 1856; R. PASTE y F. ARBORIO MELLA, *L'Abbazia di S. Andrea di Vercelli*, Vercelli, 1907; G. MARANGONI, *Il S. Andrea di Vercelli*, en la *Rassegna d'Arte*, 1909; N. BAZETTA, *La casa Della Porta* en la *Gazzetta di Novara* del 18 Noviembre 1909; F. PELLATI, *Bartolomeus Rubens e un trittico firmato nella Cattedrale di Acqui*, en *L'Arte*, 1907; para Jorge dell'Aquila, véase ALBERT NAEF, *Chillon*,



FIG. 404. — J. FERRARI: SARONNO.
DETALLE DE LA CÚPULA DE SANTA MARÍA
DE LOS MILAGROS. (Fot. Anderson.)

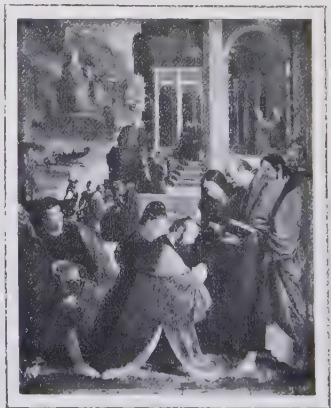


FIG. 405. — J. FERRARI: EL PRÍNCIPE DE
MARSIGLIA Y SANTA MARÍA MAGDALENA.
Vercelli, San Cristóbal. (Fot. Alinari.)

Ginebra, 1908; F. NEGRI, *Una famiglia di artisti casalesi dei secoli XV e XVI*, Alejandria, 1892; F. GAMBA, *Abbadia di S. Antonio di Ranzverso e Dipendente de Ferrari*, en las *Atti della Società d'Archeologia e Belle Arti di Torino*, Turin, 1875; A. MANONE, *Pier Lombardo nella sua effigie*, Novara, 1902; A. BAUDI DI VESME, *Martino Spanzotti*, en el *Archivio Storico dell'Arte*, 1889; L. CIACCIO, *Gian Martino Spanzotti da Casale*, en *L'Arte*, 1904; G. ROSSI, *Il maestro di Lodovico Brza*, en el *Arte e Storia*, 1896; U. FLERES, *Macrino d'Alba*, en la *Gallerie nazionali italiane*, III, 1897; L. CIACCIO, *Macrino d'Alba*, en la *Rassgna d'Arte*, 1906; G. B. ROSSI, *Macrino d'Alladio (Macrino d'Alba)*, en *The Burlington Magazine* de Mayo, 1909; G. FRIZZONI, *L'Arte in Val Sesia*, en el *Archivio Storico dell'Arte*, 1891; DE GREGORY, *Storia della vercellese letteratura ed arti*, Turin, 1819; G. COLOMBO, *Documenti e notizie intorno gli artisti vercellesi*, Vercelli, 1883; F. RIFFEL, *Euschie Ferrari und die Schule von Vercelli*, en el *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1891; G. MARANGONI, *Girolamo Giovannone*, en el *Emporium*, 1909; C. FACCIO, *Di Ambrogio Labacco architetto vercellese del secolo XV*, Vercelli, 1894; G. MARANGONI, *Bernardino Lanino a Vercelli*, en el *Emporium*, Bergamo, 1908; ALBERTO TEA, *Circa la data della nascita e della morte di Bernardino Lanino*, en el *Arch. della Società vercellese di Storia e d'Arte*, Vercelli, 1909; MEYER, *Sodoma*, Leipzig, 1880; C. FACCIO, *Giovan Antonio Bazzi detto il Sodoma*, Vercelli, 1902; R. H. HOBART CUST, *Giovanni Antonio Bazzi*, Londres, 1906; E. KUPFFER, *Die Maler der Schönheit, G. A. il Sodoma*, Leipzig, 1908; LILIAN PRIULI BON, *Sodoma*, Londres, 1908; G. BORDIGA, *Notizi intorno alle opere di Gaudenzio Ferrari*, Milan, 1821; PIANAZZI y BORDIGA, *Le opere di Gaudenzio Ferrari*, 1846; CACCIA, *Il Sacro Monte di Varallo*, Milan, 1876; G. COLOMBO, *Vita e opere di Gaudenzio Ferrari*, Turin, 1881; A. MASSARA, *Intorno a Gaudenzio Ferrari*, Novara, 1903; ETHEL HALSEY, *Gaudenzio Ferrari*, Londres, 1904; G. PAULI, *Gaudenzio Ferrari*, en *Das Museum*, V, 57; G. MORETTI, *Il Santuario di Saronno*, en la *Rassgna d'Arte*, 1904.



[FIG. 406.—LUCAS BAUDO DA NOVARA: TRES SANTOS.
Génova, San Teodoro. (Fot. Rossi.)

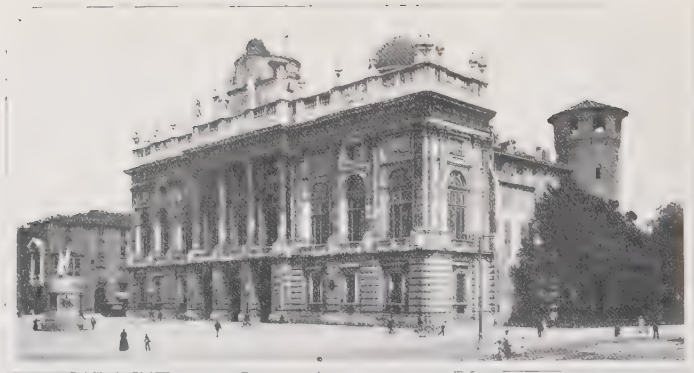


FIG. 407.—TURÍN: PALACIO MADAMA.

(Fot. Alinari.)

XVII

EL ARTE EN PIAMONTE

DESDE LA RESTAURACIÓN DE LA MONARQUÍA DE SABOYA
HASTA FINES DEL SIGLO XIX

HEMOS llegado, en nuestra ojeada al arte piamontés, hasta el tiempo de Manuel Filiberto, merced al cual se elevó el Piamonte á gran dignidad y fortuna. Legislador, ordenador, renovador de su monarquía, no sólo se ocupó de Tribunales supremos de Justicia, de administración, de agricultura y de milicias; se estableció en Turín, á diferencia de sus predecesores que habitaron con frecuencia allende los Alpes, llevó allí la Universidad y la protegió, construyó la ciudadela, ordenó en ella la casa de la moneda, y murió en 1580, después de un reinado largo y noble.

En el momento de la restauración de la monarquía saboyana, advenida en 1559 por la paz de Cateau-Cambrésis, existía aún, como hemos visto, en diversos lugares del Piamonte algún pintor fiel al arte local, aunque á éste pudiérasele ya tener por condenado, á causa de la defección de los mejores, como Soloma y Gaudencio. No hay, pues, que maravillarse de que Manuel

Filiberto, en vez de fomentarlo, le diera el golpe de gracia, yendo á buscar artistas más allá de los confines de su Estado.

Empezamos por encontrar cerca de él (1561-1573) á Jacobo Vighi, llamado el Argenta, por el lugar de su nacimiento, buen pintor de retratos, enviado por su señor á Francia, á Bohemia, á Sajonia, para que retratase á diversos príncipes y adquiriese cuadros; y después á Alejandro Ardente de Faenza, romañolo también, muerto en 1595. Vemos además que Filiberto y su esposa (Margarita de Francia) se dirigen á Paris Bordon, á Jacobo Bassano, á Palma el Mozo, dando muestra de comprender que la pintura veneciana era en aquel momento la menos decaída.

Más importante, si no en vigor de ingenio y espíritu batallador, ciertamente en el amor de las letras y las artes, fué Carlos Manuel I, en cuyos tiempos (1580-1630) se formó en Turín una conspicua colección de objetos de arte, manuscritos y libros preciosos, para la que mandó edificar una vasta Galería decorada por varios artistas extranjeros é italianos, entre ellos Federico Zuccari, que se ocupó en aquella obra por más de un bienio, de 1605 á 1607, año este último de la muerte de Juan Caracca, flamenco, que se trasladó al Piamonte por invitación de Manuel Filiberto, unos cuarenta años atrás, y fué nombrado por aquél pintor ducal.

Entre su tiempo y el de Carlos florecieron también allí Jacobo Rossignolo, natural de Livorno Vercellese († 1604), Julio Maino, de Asti (1575-1640?), José Vermiglio, de Alejandría (1575?-1635? - fig. 498), que trabajó también en Lombardía, su conciudadano Jorge Alberini (1576-1627?), colaborador del Moncalvo, que se consagró modestamente á enriquecer á Casale con sus pinturas, en tanto que César Arbasia, de Saluzzo (1550-1614) andaba errante por España, trabajando en Córdoba, en Málaga y en otras ciudades. Pero el mayor artista de aquel período fué Guillermo Caccia, llamado el Moncalvo (figura 499), que nació en Montabone cerca de Acqui hacia 1570 y murió en 1625



FIG. 498.—G. VERMIGLIO: NACIMIENTO.

Milán, Brera. (Fot. Ferrario.)

en Moncalvo, de donde, por motivo de larga residencia, le vino aquel sobrenombre. Por demasiado expedito y fecundo, no alcanzó la altura á que su ingenio en un principio parecía haberle destinado. Trabajó en diversos lugares de Lombardía y en medio Piamonte, pintando mejor al fresco que al óleo, en cuya técnica mostróse con frecuencia débil. Y para satisfacer á sus múltiples encargos valiése de la ayuda de muchos discípulos, flojos con frecuencia (y también de sus hijas Ursula Magdalena y Francisca, profesas ambas), cosa que aumentó lo desmayado de sus pinturas.



FIG. 400.—GUILLERMO CACCIA,
LLAMADO EL MONCALVO:
EL ARTISTA EN SU TRABAJO.
(AUTORREPRATO.)
PARROQUIAL DE MONCALVO.

Andando el siglo xvii, fué creciendo el número de artistas, especialmente durante el ducado de Carlos Manuel II (1638-1675) que hizo levantar, deseoso de fausto, diversos edificios, entre ellos el nuevo Palacio Real de Turín y el castillo de la Venecia. Pero su increíble afán por decorarlo todo en poquísimo tiempo, llevóle á adquirir cuadros de todo género, aun malos, y á dar ocupación aun á pintores mediocres, entre los que fácilmente se distinguió el flamenco Juan Miel, muerto en Turín en 1664, apenas pasados seis años de su traslado desde Roma. En aquel período aproximadamente desenvolvióse la actividad de Isidoro Bianchi y de sus hijos Pompeyo y

Francisco, decoradores, que se trasladaron de Campione al Piamonte en 1619, y trabajaron largamente para la corte de Saboya. En el castillo del Valentino, en Turín, vense aún muestras de su habilidad. Dió asimismo pruebas de buen pintor de frescos Juvenal Boetto di Fossano (1603-1678), arquitecto también, dibujante y grabador, y Juan Antonino Molineri, nacido en Savigliano por los alrededores de 1575 y vivo aún en 1642 (figura 500). Seguía á los maestros romanos Bartolomé Caravoglia; entretanto, imitaba á Guercino y poco más tarde á Alejandro Mari, de Turín (1650-1707), mudábase con facilidad de país y de manera, siguiendo primeramente al genovés Piola, más tarde al paduano Liberí, después al boloñés Pasinelli y á otros.

Carlos Manuel llamó igualmente á Saboya á Lorenzo Dufour († 1678?) y á su hermano Pedro († 1702), á la vez que Carlos Dauphin († 1680), discípulo de Simón Vouet, llegaba á Lorena, al servicio del príncipe de Carignano. Y también parece que fué extranjero G. B. Curlando, que estaba ya en Turín en 1675 y murió allí en 1710, después de haber ejecutado multitud de retratos bellísimos, imitados, y no igualados, por su hijo Jacobo.

A Carlos Manuel le sucedió en 1675 Víctor Amadeo II, niño aún, que reinó por espacio de más de medio siglo, entregado primeramente á empresas belicosas y diplomáticas; después — hecho rey de Sicilia en 1712 — se convirtió con más entusiasmo y pasión á favorecer las artes. En su tiempo floreció en el Piamonte el vienés Daniel Seiter (1649-1705), á quien de poco sirvió el hecho de haber estudiado en Venecia para librarse de sus innatas pesadez de toque y debilidad de colorido. Nombrado pintor ducal en 1687, pintó una galería entera del Palacio Real en el año siguiente. Y en su tiempo trabajaron también Sebastián Taricco de Cherasco (1645-1710), ejecutor de pinturas aparatosas, y Juan Carlos Alberti, natural de Asti (1680-1740?), decorador fecundo de iglesias en su ciudad natal y en otros lugares del Piamonte, muy considerado por sus contemporáneos, poco por la posteridad.



FIG. 500.—ANTONINO MOLINERI: MARTIRIO DE SAN PABLO. *Turín, Pinacoteca.*



FIG. 501.—TURÍN: PLAZA Y PALACIO DEL MUNICIPIO. (Fot. Alinari.)



FIG. 502.—TURÍN: PALACIO CARIGNANO.

(Fot. Brogi.)

Turín, la arquitectura barroca había producido ya allí buenos ejemplares, si no con la obra de Ascanio Vittozzi, de Orvieto (iglesia del Corpus Domini, 1610), ciertamente con las de Carlos Manuel Lanfranchi, constructor del Palacio de la Ciudad (1669, fig. 501), Carlos Amadeo Castellamonte, arquitecto del Palacio Ducal (hoy Real) de Turín, del castillo de la Veneria é ideador de la plaza de San Carlos; y sobre todo, del modenés Guarino Guarini (1624-1683), á quien se deben la iglesia de San Lorenzo, el palacio Carignano (fig. 502), el de la Academia de Ciencias, parte de la Consolata (fig. 503) y la capilla de la Santa Sindone contigua á la Catedral (fig. 506), admirada sobre todo por su original concepción y la sabiduría estática de su trazado. Es de notar el hecho de que Guarini había construido con éxito completo en Messina diversos edificios (entre ellos la celebrada iglesia de la Anunciata de los Teatinos), de modo que Juvarena con anterioridad bastante á su traslado á Turín, muy joven aún, pudo apreciar en su patria el valor de aquél y

De todas maneras, el reinado de Víctor Amadeo pudiera considerarse, hasta en su larga duración, como uno de los más pobres, artísticamente, del Piemonte, si en 1713, viajando el soberano por Sicilia, no hubiese conocido allí y comprendido á Felipe Juvara ó Juvarra, el famoso arquitecto natural de Messina (1685-1735). Cuando éste llegó á



FIG. 503.—TURÍN:
IGLESIA DELLA CONSOLATA.

(Fot. Alinari.)

estudiar su obra atrevida, genial, fantástica y al mismo tiempo severa y firme desde el punto de vista constructivo.

Por lo demás, gracias á Guarini empieza á delinearse con mayor empuje en Piamonte el grandioso estilo barroco italiano, hasta el punto de no dejar plaza al francés que había tratado de imponerse con el castillo del Valentino (figura 504), edificado por un discípulo del arquitecto Salvador Debrosse, de orden de Cristina (Madama Real), hija de Enrique IV.

En 1713 el ligur Juan Antonio Ricca, al fundar la Universidad en Turín, creíase cierto de lograr fama y trabajo, cuando Juvara sobrevino para truncarle toda esperanza. Llegado que hubo éste, en efecto, al Piamonte, sostenido ya por la estimación de los artistas y la protección del duque, impúsose presto, gracias á su criterio inspirado en una relativa sencillez clásica y adepto á la escuela de Carlos Fontana. Sorprendió, además, de tal modo, por su vivacidad y prontitud de concepción y diseño, que de distintas partes de Italia y del extranjero se vió solicita-

do para bocetos y proyectos de altares, iglesias y palacios; mientras edificaba, cerca de Turín, la iglesia de Superga (fig. 505), admirable por su grandiosidad de conjunto, y en la ciudad la fachada (figura 497) y la escalera principal del Palacio Madama (fig. 507), la iglesia del Carmen, la fachada de Santa Cristina, en la que rompió con la medida



FIG. 504.—TURÍN: CASTILLO DEL VALENTINO.
(Fot. Alinari.)



FIG. 505.—TURÍN: SUPERGA.
(Fot. Alinari.)



FIG. 506.—TURÍN: CATEDRAL.
CAPILLA DE LA SINDONE.



FIG. 507.—TURÍN: PALACIO MADAMA.
ESCALERA PRINCIPAL.

de costumbre y, para no citar más, también por los alrededores, el fastuoso castillo de Stupinigi (fig. 510).

Contemporáneo de Juvara, florecía en Piamonte un arquitecto de Mondovì, Francisco Gallo (1672-1750). A éste, que fué sol-



FIG. 508.—VICOFORTE: SANTUARIO.
(Fot. Melano Rossi.)



FIG. 509.—TURÍN: PUERTA DEL
PALACIO PAESANA. (Fot. Alinari.)



FIG. 510.—STUPIGINI: CASTILLO.

(Fot. Alinari.)

Gallo para obras de fortificación, pero jamás logró sacarle de su ciudad natal y retenerle en Turín, donde hubiera alcanzado con sus obras mayor riqueza y fama y dado que hacer á muchos que consiguieron nombre honroso en la historia del arte, cuando él no lo tuvo ni siquiera en la historia de la arquitectura.

Juvara dejó naturalmente en Turín discípulos é imitadores. Entre los primeros cuéntase á J. B. Sacchetti —llevado por el maestro á España, en donde edificó el Palacio Real de Madrid— á Planteri, autor del Palacio Paesana (fig. 509), y al conde de Tavigliano; entre los segundos á Bernardo Vittone y al conde Benedicto Alfieri que en la iglesia de los santos Juan Bautista y Remigio de Carignano (1756-1776) se entregó á ciertas extravagancias que no dejan de revelar ingenio (figura 511). Á su lado trabajó Carlos Felipe Aliberti después de haber estado en Roma y, con los Bibiena, en Bolonia.

Entretanto sobresalía en la pintura Claudio Beaumont (1694-1766), que había pasado por la escuela de Francisco Trevisani en

dado, topógrafo, ingeniero militar y arquitecto, se le deben en su patria diversos edificios que bastarían por sí solos para dar justo renombre á un artista. Pero los superó en atrevimiento y hermosura la gigantesca cúpula elíptica del Santuario de Vicoforte (fig. 508) que Gallo elevó sobre la iglesia construída por Vittozzi. El duque recurrió infinitas veces á



FIG. 511.—CARIGNANO: IGLESIA DE SANTOS JUAN BAUTISTA Y REMIGIO.

(Fot. Ecclesia.)



FIG. 512.—C. BEAUMONT: TRIUNFO DE VENUS.
Turín, Palacio Real. (Fot. Charvet.)

Roma. Vuelto á Turín, su patria, en 1731, fué elegido allí primer pintor del rey y cobró fortuna y honores, con justa consideración de buen artista piomontés. Su obra más conocida es la decoración al fresco de la galería del Palacio Real, precisamente llamada «Galería Beaumont» (fig. 512). Con él trabajó Miguel Antonio Milocco, y de él aprendió el arte de la pintura

Juan Dominico Molinari, nacido en Caresana en 1721 y muerto en Turín en 1783, que se dedicó especialmente al retrato.

Pero pasando ya al siglo XVIII, diremos que en tiempo de Carlos Manuel III y Víctor Amadeo III, mientras tomaban incremento no leve la galería de pinturas y la edificación del Piamonte, florecieron aún varios artistas. Á la *pintura histórica* y *sagrada* dedicáronse Juvenal Bongiovanni (1746-1794), de Panfei, cerca de Mondovì; Pedro Guala, de Casale, educado en Bolonia, muerto en Milán en 1756; Francisco Antonio Mayerle, austriaco († 1775), Víctor Amadeo Cignaroli (1730-1800), Máximo Teodoro Michela, Pedro Dominico Olivero (1679-1755), Angel Vacca (1746-1814) y los dos hermanos Bernardino (1707-

1794) y Fabricio Galliari (1709-1790), entrambos de Andorno, que lograron fama de escenógrafos; al *retrato*, María Clementi, llamada «la Clementina» (1690-1761); Dominico y José Duprá, á quienes el rey de Cerdeña nombró sus pintores retratistas; Juan Pancalbo, turinés, formado en la escuela de Pompeyo Batoni, que



FIG. 513.—PEDRO BAGETTI: PAISAJE.
Turín, Museo Cívico.

aún vivía en 1797, y Lorenzo Pecheux, nacido en Lione hacia 1720, que pintó en Roma, y después en Parma, para los Borbones (1765) y fué llamado á dirigir la Academia reformada de Turín. Tuvo después mucha fama como pintor de miniaturas el abad lateranense Juan Ramelli, de Asti (1666-1741), que vivió largo tiempo y murió en Roma, y de quien el Palacio Real posee varias obras.

Entre los escultores de aquel período se recuerda á J. B. Bernero (1736-1796), de Cavallerleone, que trabajó en aquel Palacio y en varias iglesias del Piamonte; á José María Bonzanigo, de Asti, notabilísimo escultor en madera, y á Francisco Ladatte ó Ladatti (1706-1787), cuya obra reflejó mucho del arte de Francia, en donde al principio, por algún tiempo, estudió y después enseñó.

Sabido es que el siglo XVIII se cerró con la abdicación de Carlos Manuel IV (Diciembre 1798) y la cesión del Piamonte á los franceses, que establecieron allí un gobierno provisional y eligieron una comisión «de Artes» destinada á escoger los cuadros mejores y expedirlos á París para que se depositaran en el Museo del Louvre. Á los despojos que se hicieron so color de enriquecer las colecciones públicas parisinas se añadieron otros muchos arbitrarios hechos por generales y comisarios en provecho propio. Con la restauración de 1814, Víctor Manuel I volvió á entrar en posesión del Piamonte y, como los demás príncipes reintegrados en sus estados, pudo

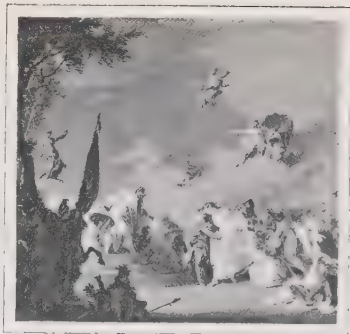


FIG. 514.—L. VACCA: IFIGENIA.
Turín, Museo Cívico.



FIG. 515.—MIGLIARA: LAS COLUMNAS
DE SAN LORENZO EN MILÁN.
Turín, Pinacoteca.



FIG. 516. — FRANCISCO GONIN:
FAMILIA HOLANDESA. — *Turín, Museo Civico.*

retratista Víctor Amadeo Grassi, de Pedro Bagetti, turinés (1764-1835—fig. 513) que pintó para Napoleón las victorias francesas, y sus conciudadanos J. B. de Gubernatis (1775-1837), hombre de estado y paisajista, y Luis Vacca (1771-1854—figura 514), á quien se debe el telón del Teatro Carignano, en el que parecen fundirse con singular alegría y luminosidad el espíritu tiepolesco y el más gracioso de los decoradores franceses.

Entretanto el neoclasicismo iba abriéndose camino, especialmente por obra de los escultores, entre los que hay que mencionar al canoviano Jacobo Spalla y á dos Bernero (Víctor Amadeo y Luis), pintores asimismo.

También produjo á la sazón el Piamonte algunos pintores notables, pero no permanecieron allí mucho tiempo, atraídos más en especial por el fervor de vida artística que animaba á Milán. José Mazzola (1748-1838), después de haber estudiado en Roma y trabajado en Turín y en Valduggia, su pueblo natal, se estableció en Milán, en tanto que Juan Migliara de Alessandria (1785-1837—figura 515) pasó allí casi toda su vida, pin-



FIG. 517. — MÁXIMO D'AZEGLIO: ULISES Y NAUSICAA.
Turín, Museo Civico.



FIG. 518.—TURÍN: MONUMENTO
A MANUEL FILIBERTO.

(Fot. Alinari.)



FIG. 519.—TURÍN: MONUMENTO
A PEDRO MICCA.

tando con rara elegancia pequeños paisajes, escenas históricas y asuntos de género.

Vino después el romanticismo, que casi coincidió con el arreglo que hizo Carlos Alberto de la Academia de Bellas Artes,



FIG. 520.—V. VELA: LAS REINAS
MARÍA TERESA Y MARÍA ADELAIDA.
Turin, Iglesia della Consolata.

(Fot. Alinari.)



FIG. 521.—P. DELLA VEDOVA:
ESTATUA DEL ARZOBISPO RICCARDI.
Turin, Cementerio.

(Fot. Subalpina)



FIG. 522.—O. TABACCHI:
LA PERI.



FIG. 523.—A. FONTANESI: ALTACOMBE.
PROP. MARSAGLIA.—S. REMO.

(Fot. Grosso.)

llamada desde entonces *Albertina* del nombre de él, por más que se remontara al siglo xvii. Los maestros más conocidos de aquel momento fueron Pelagio Pelagi, boloñés (1775-1860), Pablo Morgari (1815-1882), Francisco Gorim (1808-1885 —figura 516), Angel Capisani, Máximo d'Azeglio (1798-1866 —fig. 517), más célebre como hombre público y como escritor; Félix Cerruti († 1897), Juan Bautista Biscarra (1790-1851), Enrique Gamba (1831-1883), etc. Sobresalió, sin embargo, la escultura con la obra insigne de Carlos Marochetti (1805-1868), quien, no siempre igual y feliz, alcanzó no obstante rara elevación, como en el momento ecuestre de Manuel Filiberto (fig. 518). Por lo demás, la escuela turinesa de escultura tuvo el apoyo de la enseñanza de Vicente Vela (fig. 520), de quien fueron discípulos Escipión Carsano († 1906), autor de la bien movida figura de Pedro Micca (fig. 519), y Pedro della Vedova (1838-1898), autor de varios monumentos fúnebres que adornan el cementerio de Turín (fig. 521).

Enseñó más tarde en la *Albertina* el lombardo Odoardo Tabacchi (1831-1905 —fig. 522), de quien arrancó una cohorte juvenil de artistas que hace honor á Turín y á Italia.

Los que primeramente sacaron al arte un tanto afuera del romanticismo y encontraron notas innovadoras fueron los paisajistas, y ante todos ellos Antonio Fontanesi, de Reggio Emilia, (1818-1882), espíritu errabundo y poético, que permaneció casi en la sombra por espacio de muchos años, sin la gloria

que merecía su arte. Resintiéndose, es verdad, de la influencia de los pintores franceses, pero sólo en lo exterior, en la ejecución, que bien suya fué por cierto la nota profundamente sentimental, casi religiosa, de que animó las soledades de sus paisajes (fig. 523). Después, Turín admiró la obra de otros paisajistas como Alberto Pasini de Busseto (1826-1899) y Lorenzo Delleani de Pollone (1840-1908), entregado el primero á una representación aristocrática del Oriente (figura 526) y el segundo á la luminosidad de los prados y las cañadas alpinas (fig. 527). Y tampoco la arquitectura dejó de dar en Turín, durante el siglo XIX, muestras asaz notables, como, por su belleza, la fachada del Palacio Carignano, que da á la plaza de Carlos Alberto (figura 524), erigida entre 1864 y 1871 por Cayetano Ferri, de Bolonia († 1897), y por José Bolatti, de Novara (1819-1869); por su atrevimiento, el edificio, cons-



FIG. 524.—TURÍN: PALACIO CARIGNANO.
PLAZA DE CARLOS ALBERTO. (Fot. Brogi.)



FIG. 525.—NOVARA: CATEDRAL. (Fot. Alinari.)



FIG. 526.—A. PASINI: CARAVANA EN EL DESIERTO.
Florencia, Galería de la Academia. (Fot. Brogi.)

truído para Sinagoga y comprado después por la ciudad para destinarlo á conmemoración nacional de Víctor Manuel II, pero llamada, del nombre de su arquitecto —Alejandro Antonelli di

Ghemme (1798-1888)

— *Mole Antonelliana*

(figura 528). La técnica constructiva aplicada por él para llegar á

la altura de 164 metros, aproximadamente, es admirable en su sencillez, y en gran

parte nueva. Sin embargo, no todo parece concurrir á una sola

armonía, y quizá, desde el punto de vista

estético, la cúpula de San Gaudencio y la

Catedral (fig. 525) en

Novara, dan mejor testimonio del mérito de Antonelli.

Y basta ya para el Piamonte, que, aun habiendo producido

bellísimos ingenios, nunca llegó, sin embargo, á la elevación artística de otras regiones, por no haber sabido reunir sus esfuerzos y enderezarlos á la consecución de un tipo. Las páginas que

le hemos dedicado, crizadas de nombres y poco coherentes en los hechos, retratan inevitablemente el carácter que su arte nos

ofrece.



FIG. 527.—L. DELLEANI: PAISAJE.

BIBLIOGRAFÍA.—LANZI, *Storia pittorica: Piemonte*; BURCKHARDT, *Le Cicerone*; RICCI, *Storia dell'Architettura*; ROLLINS-VILLARD, *Modern Italian Art*; BAUDI DI VESME, *Catálogo della Pinacoteca di Torino*; DE GIORGI, *Pittori alessandrini*, Alejandría, 1836; C. TURLETTI, *Storia di Savigliano*, Savigliano, 1883; CALLARI, *Storia dell'Arte contemporanea*; A. COLASANTI, *Fifty years of italian art*; DE GUBERNATIS, *Dizionario degli artisti italiani*; M. MICHELA, *Arte moderna*, en el tomo *Torino*, Turín, 1884; F. NEGRI, *Giorgio Alberini pittore*, Alejandría, 1815; F. NEGRI, *Il Moncalvo*, Alejandría, 1896; CLEMENTE ROVERE, *Descrizione del Reale Palazzo di Torino*, Turín, 1858; E. BONARDI, *Il Palazzo Reale di Torino*, en la *Gazzetta del Popolo*, Turín, 1904; para Beaumont, véase *Puttini e figure decorative*, Turín, Charvát y Grossi; ALFREDO MELANI, *L'abate D. Filippo Juvarra*, en *Vita d'arte*, 1909; G. DEABATE, *Glorie messinesi e calabresi in Piemonte*, en la *Nuova Antologia*, CXXXIX, 1909; F. A. BOSIO, *Belle Arti nella Cattedrale torinese e anticaglie nella cappella della S. Sindone*, Turín, 1857; G. C. CHIECHIO, *Francesco Gallo ingegnere e architetto*, Turín, 1866; CHIECHIO, *Pittura del Santuario di Mondovì*, Cuneo, 1890; L. MELANO-ROSSI, *The Santuario of the Madonna di Vico*, Londres, 1907; *La Basilique de Superga*, Turín, 1841; G. CASELLI, *La Mole An-*

tonelliiana, en *Arte e Storia*, 1895; G. LAVINI, *Alessandro Antonelli*, y G. CASSELLI, *Il Santuario di Roccanovarese, architettura di A. Antonelli*, en la *Architettura Italiana*, IV, Turín, 1909; L. DE LAVERGNE, *Statue équestre d'Emm. Philibert par Marrocchetti*, en la *R. rue Française*, año VI; P. GIUSTI, *G. M. Bonzanigo*, Turín, 1869; M. CALDERINI, *Memorie postume di Francesco Mosco*, Turín, 1885; M. CALDERINI, *Antonio Fontanesi*, Turín, 1903; E. THO-VEZ, *Antonio Fontanesi*, en *Emporium*, Julio, 1901; *Lorenzo Delleani*, en *Emporium*, Junio, 1898.



FIG. 528.—TURÍN: MOLE ANTONELLIANA.

(Fot. Alinari.)



FIG. 520.—GÉNOVA: PALACIO EN VICO MELE. SOBREPuerta CON SAN JORGE.

(Fot. Alinari.)

XVIII

ESCULTURA Y ARQUITECTURA

EN LIGURIA

LIGURIA, país maravilloso, declive sobre la inmensa curva «entre Lérice y Turbia!» Nada más vario acaso, ni más bello en el mundo. Toda una sucesión de pequeños y abrigados golfos, de rocas escarpadas, de verdes praderas, de collados umbríos, de montes coronados de viejos peñascos. Por todas partes, entre la vegetación lujuriante y la perenne palpitación del mar, poblados de pescadores alternando con *villas* fastuosas; ciudades en donde hierva el comercio, y alegres grupos de albergues habitados por gente que busca paz ó salud; deliciosos senos tranquilos y puertos ó arsenales reventando de hombres y de fatiga; y en medio, Génova, grande, afanosa, rica, soberbia, magnífica, que á todo el país circunvecino dispensa trabajo y bienestar y que de todo el país recoge indiscutible homenaje de veneración, como una madre pródiga y prudente.

Quien ha dicho que la Liguria vive atenta sólo á sus ganancias y desdeñosa del arte, no ha dicho verdad. Ella, cuanto más, no ha creído ventajoso para sí el producirlo; pero lo ha deseado con fervor y lo ha compensado siempre con largueza, cuando lo

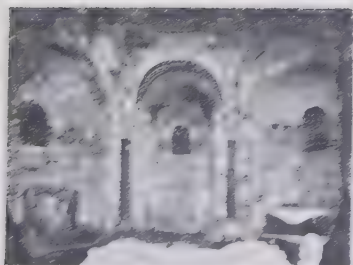




FIG. 532. RAPALLO: RUINAS
DE LA IGLESIA DE VALLE CRISTI.
(Fot. Alinari.)

nico y la ojiva, y donde la ojiva ha triunfado ciertamente como San Felipe y Santiago y la iglesia del castillo (fig. 533) en Andora, la derruida iglesia de Valle Cristi, cerca de Rapallo (figura 532), la Catedral de Albenga, ya citada (fig. 534), las abadías de Soviore en Monterosso, de Santa María del Tiglieto de Cervara, de San Fructuoso con las tumbas de los Doria (fig. 535), engolfada, cual si temiese las iras del mar, entre las rocas; y las de Levanto, Monterosso, Riomaggiore y San Salvador en Cogorno (fig. 536), frontera al Palacio de Fieschi, en la plazuela, no lejos del río Entella, siempre alegre con sus

frescas aguas que corren por entre hileras de árboles.

No faltan iglesias del período romántico y ojival en Génova, como Santa María de Castello, San Donato, Santos Cosme y Damián, Santa María delle Vigne, que tiene el claustro del siglo xi, el interior de 1586 y la torre del siglo xii; San Mateo (fig. 537) en la antigua plazoleta, y San Juan Bautista di Prè, orgullosa de su iglesia inferior y de su hermoso campanil ojival (fig. 538).



FIG. 533.—ADORA: IGLESIA DEL CASTILLO.
(Fot. Alinari.)

Predomina en ésta el tipo basilical y la fachada con tímpano, y rampantes sostenidos por pilares que coronan arquillos *cojos*. Sobre el único portal de simples nervaduras se abre un gran rosetón. Generalmente, pues, las fachadas, los costados y á veces también las paredes interiores están revestidas de placas de mármol blanco y negro.

Los campanarios cuadrados rematan ordinariamente en una aguja faceteada y cuatro agujetas en los ángulos al estilo francés, cuya influencia es asimismo clara en la ornamentación de la Catedral de Génova, dedicada á San Lorenzo, la iglesia más rica é interesante de toda Liguria (figuras 539-541).



FIG. 534.—ALBENGA: CATEDRAL.

(Fot. Alinari.)

Las primeras noticias de ella se remontan á fines del siglo XI, cuando apenas los cruzados, conducidos por Guillermo Embriaco, habían vuelto de Oriente trayendo preciosas reliquias. Fué consagrada en 1118; de aquel tiempo son—á lo menos en parte—las puertas laterales y otras esculturas con historias de la Virgen. El influjo francés aparece, sin embargo, en el relieve incluído en la luneta de la puerta principal, cuya ojiva revela un período posterior, acaso el principio del siglo XIV. Representa al Redentor en la tradicional aureola en forma de almendra, entre los símbolos de los Evangelistas, y sobre el martirio de San Lorenzo. También debe ser de esa época la figura llamada del «Afilador» con el disco de un reloj solar en la mano, y en que algunos críticos creen reconocer, sin duda con error, un santo con una piedra de afilar, como San Quirino (figura 540).

La Catedral, incendiada en 1296, fué reconstruída en su interior en el siguiente decenio, cuando el estilo *archiagudo* triunfaba (fig. 541). Allí está entonces Marco de Venesia, tal vez el mismo

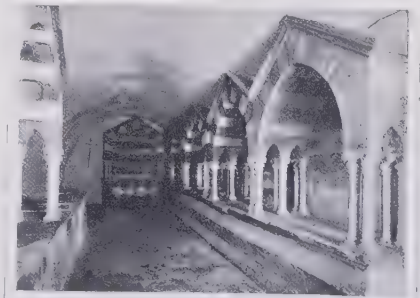


FIG. 535.—PORTOFINO: SAN FRUCTOSO CON LOS SEPULCROS DE LOS DORIA. (Fot. Alinari.)



FIG. 530. —LAVAGNA:
BASÍLICA DE SAN SALVADOR. (Fot. Alinari.)



FIG. 537. —GÉNOVA:

IGLESIA DE SAN MATEO.

que hizo el claustro de San Mateo. Más tarde, en 1567, alzó la cúpula Galeazzo Alessi. En los dos siglos posteriores sufrió añadidos, hasta que en 1896 se emprendieron grandes obras de restauración.

Entre los antiguos palacios de Génova es típico el de San Jorge (fig. 542), fundado un poco después de mediados del siglo XIII, reparado en el siguiente y agrandado en 1571, salvado de la destrucción y restaurado en estos últimos años. Dos pisos se elevan sobre el pórtico, el primero con ventanas de cuatro divisiones, las del segundo, de tres, y el coronamiento almenado.

Más modernamente se presentan con rica singularidad las puertas esculpidas de que luego hablaremos; en su arquitrabe se ven esculpidas sagradas escenas, como la Adoración de los Magos, la Anunciación y, con más frecuencia, San Jorge (figuras 529 y 552).

Todos los monumentos ligures citados hasta aquí, otros muchos menos interesantes y algunos poco conocidos son testimonio de la persistencia de extranjeros influjos á los cuales hemos hecho alusión desde el comienzo del capítulo. No es menos perceptible la influencia francesa en la bóveda de la iglesia de San Miguel en Ventimiglia que en las esculturas de la Catedral de Génova. Es más, á medida que se sigue la ribera de Levante hacia el Magra, se acentúan más aún las huellas del estilo toscano.

LIGURIA

Los grandes ventanales en forma de rueda de las iglesias entre Levante y la Spezia (Riomaggiore y Monterosso) presentan igualmente la cruz de Pisa.

Pero esto es lo que más se advierte en la decoración mar-mórea. Los capiteles, á ejemplo de todos los edificios entre el siglo XIII y el XV, tanto religiosos como civiles y ya ricos, ya pobres, aparecen (naturalmente según el gusto de la época) de una misma forma y de una misma medida. Las columnas y las basas llegaban, juntamente talladas, de los grandes talleres que había en la comarca de Luni, que surtían al comercio de Liguria y al extranjero. Por lo demás, el comercio en Carrara de las piezas arquitectónicas en mármol continuó también en el siglo XVI, importando por doquier formas nuevas, mientras en Génova, los artistas del país ó los lombardos se estancaban repitiendo las formas viejas.

Otro comercio artístico, que se desenvolvía en senti lo contrario, ó sea de Poniente á Levante, era el de las mayólicas decorativas imitadas de las españolas. Las *ambrogette*, con que fueron revestidas en los siglos XIII y XIV las flechas de los campanarios de Albenga y Génova, y que sirvieron en los siglos XV y XVI para recubrir los muros y el pavimento de la *villa* de Carignano, ofrecen evidentes caracteres hispano-moriscos. Esta moda duró hasta que se impuso la industria de Savona y de Albis-



FIG. 538.—GÉNOVA:
SAN JUAN DI PRÈ. (Fot. Noack.)



FIG. 539.—GÉNOVA: CATEDRAL
(SAN LORENZO). (Fot. Alinari.)



FIG. 540.—GÉNOVA: CATEDRAL (SAN LORENZO). DETALLE DE LA FACHADA.

(Fot. Alinari.)

sola, moldeada en la de la Italia central, de Faenza á Urbino.

Los artistas que más trabajaron en Liguria fueron, sin embargo, los lombardos, especialmente los del valle de Antélammo. La semejanza entre el Broletto de Como y las fábricas genovesas de entonces es clara, aunque el parecido no resulte absoluto. Aquéllos, en efecto, no se mantuvieron estrechamente sujetos á los tipos lombardos; plegáronse á las necesidades técnicas, en particular á la manera de tallar la piedra de la región, acabando por crear cosas que se diferencian del tipo originario, en fuerza de realzar lo característico.

Los documentos que se van descubriendo y publicando, no hacen sino confirmar las intuiciones de la crítica. Desde 1181, encuéntranse en Génova un Martín y un Ottobono, «Magistri Antelami», nombre que sirvió bien pronto para designar á todos los maestros procedentes de los territorios de Como y de Lugano. Acaso esta apelación única se deba al hecho de que trabajaban

casi siempre *unidos* y vivían *unidos* por vínculos de confraternidad, costumbres iguales y hasta parentesco. Durante mucho tiempo, los maestros lombardos hicieron obras escultóricas y arquitectónicas en Liguria y á ellos pertenecen los Gaggini, los della Porta, los Solari, los Aprile, los della Scala, los Sormano, los de Aria ó Da Oria.



FIG. 541.—GÉNOVA: INTERIOR DE LA CATEDRAL (SAN LORENZO).

(Fot. Noack.)



FIG. 542.—GÉNOVA: PALACIO DE SAN JORGE.

(Fot. Alinari.)



FIG. 543.—B. SCHIAFFINO:
RAPTO DE PROSERPINA.
Génova, Palacio Ducal.
(Fot. Brogi.)

Antonio della Porta, de Porlezza, trabaja en la Catedral de Savona (1506); se le deben la portada del edificio erigido por Lorenzo Cattaneo cerca de San Jorge (1505) y la estatua de Antonio Doria en el palacio de San Jorge, Génova (1509). Juan Jacobo († 1555) produce gran cantidad de estatuas y las puertas de los palacios Giustiniani (1515), Salvago (1532) y Fieschi (1537) y algunas fuentes en colaboración con Nicolás da Corte; éste le ayudó á decorar la capilla Cibo en la Catedral de Génova. Sus portadas, en lugar de estar adornadas con figuras pequeñas y ligeros follajes, presentan un vasto desenvolvimiento arquitectónico de columnas y pilastras. Guillermo (1500?-1577) le aventajó, sin duda, mas su actividad se desplegó en Roma, donde dejó, entre otras obras,

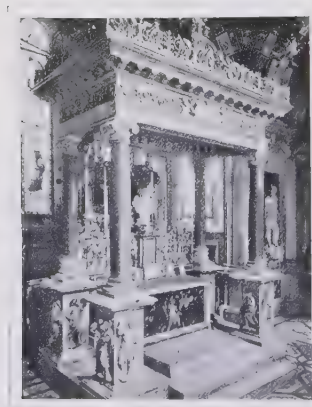


FIG. 544.—GÉNOVA: CATEDRAL.
BALDAQUÍN SOBRE EL ALTAR DE SAN JUAN.
(Fot. Alinari.)

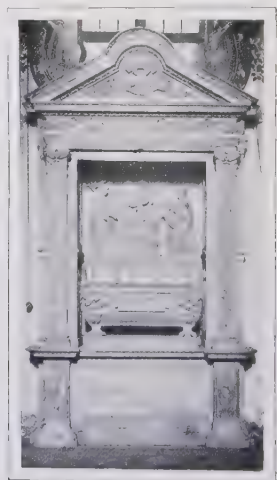


FIG. 545.—SAVONA: CATEDRAL.
TUMBA DE LOS PADRES
DE SIXTO IV.

el sepulcro de Paulo III, que basta para consolidar su fama. En la estatua de este Papa infundió tanta verdad y frescura tal, que se perdona el que en otras creaciones se limitase á seguir las huellas de Miguel-Angel y que, como todos los artistas del tardío Renacimiento, creyese que el arte logra el mayor efecto con las grandes proporciones.

Trabaja también en Génova un último núcleo de la numerosa familia *Solari*, originaria de Carona, comarca próxima á Como. Un tal Tulio Solari (á quien no debe confundirse con otro Tulio, hijo de aquel Pedro que fué jefe de escuela en Venecia—véase pág. 33), colaboró, hacia fines del siglo XVI, en la fuente que estuvo situada en la plaza Soriglia; y un Antonio Solari esculpió, más tarde, otra fuente que se admiraba en la



FIG. 546.—GÉNOVA: CATEDRAL.
CAPILLA DE SAN JUAN.

(Fot. Alinari.)



FIG. 547.—GÉNOVA: PALACIO
DORIA-TURSI. EXTERIOR. (Fot. Alinari.)



FIG. 548.—GÉNOVA: PUERTA DEL
PALACIO DE FERRARI.



FIG. 549.—ESTATUA
DE FRANCISCO LOMELLINI.
Génova, Palacio de San Jorge.

plaza del Palacio Ducal. Daniel Solari, que siguió en Roma la manera del Bernini, lo mismo que Bernardo Schiaffino (fig. 543), murió en 1702, después de haber introducido en el arte genovés todo el fasto y la abundancia aprendidos en el de la ciudad Papal, dando valientes pruebas de ello en el relieve de un altar en Santa María delle Vigne. Se dulcificó su factura al contacto de Puget, al cual ayudó en las obras que hizo en Génova.

La familia de los Aprile era igualmente originaria de Carona: se la encuentra en Génova en 1470. Un poco después estos escultores trabajan para España, en compañía de las Gaggini y de los della Scala, también de Carona. Las relaciones entre Génova y España

procuraron grandes y frecuentes encargos á los escultores florentinos en Liguria.

Gaspar della Scala vivía en Génova desde 1494, donde esculpió dos portadas para los Sauli. Con los della Scala se asociaron los *Molinari*, contratados para diversos trabajos en Savona.

Los *Sormano* procedían de Osteno; el más viejo de éstos—Pedro—esculpió en 1430 el Sagrario de la Colegiata de la Asunción di Pra, cerca de Voltri. Pace Sormano se unió para ciertas obras con el fantástico Nicolás Da Corte, autor del templete ó baldaquín (1530) para el altar de San Juan Bautista en la Catedral de Génova (fig. 544). En el siglo xv, aún los *de Aria* ó *de Oria* descendieron de Valsolda á Liguria, donde hallamos bien pronto á Miguel, Juan y Bonino, empleados en decorar las iglesias y las ca-



FIG. 550.—GÉNOVA: PUERTA
DEL PALACIO DORIA.
(CALLE CHIOSSONE.) (Fot. Alinari.)

lles de Génova y de Savona. Miguel, arquitecto además, esculpió, entre 1466 y 1490, cuatro estatuas para el palacio San Giorgio. Pero su más afamada obra es el sepulcro de los padres de Sixto IV en la capilla sixtina de Savona, sepulcro cuyo diseño dícese haber sido hecho por Andrés Bregno (fig. 545). Para el mausoleo Adorno, en San Jerónimo di Quarto, recurrió Miguel á Jerónimo da Viscardo; el arte del segundo, lleno de elegancia y de gracia, llegó hasta Francia.

A más de los artistas y de las familias que acabamos de recordar, otros artistas y otras familias lombardas cooperaron á exornar Génova y la Liguria, como los Piuma, los Passallo, los Gandria, los Da Novo, los Giona, los Frixione, los Vasoldo, los Carlone, los Orsolino, los

Lurago, Daniel Casella, Domingo Scorticone, y otros muchos más, aplicados á satisfacer los deseos de la ciudad que, en su creciente riqueza, se entregaba á mayor gentileza y á mayor lujo.

Eran á la vez escultores y arquitectos, como Roque Lurago, cuya obra, á un mismo tiempo grandiosa y elegante, ha sido á menudo confundida con la de Galeazzo Alessi. A él se debe el famoso palacio Doria-Tursi, hoy palacio Municipal (1590—figura 547), para el cual se valió de la ayuda de su hermano Juan, de Jacobo y de Pedro Carlone, naturales de Val d'Intelvi y de familia bastante numerosa, digna de alabanza por la continua



FIG. 551.—GÉNOVA: PALACIO DORIA.
(PLAZA SAN MATEO.)

(Fot. Alinari.)



FIG. 552.—GÉNOVA: PUERTA
DEL PALACIO DANOVARO. (Fot. Alinari.)



FIG. 553.—GÉNOVA: PALACIO DORIA
EN FASSOLO. (Fot. Alinari.)

frente al Palacio Doria di Fassolo en Génova, y de la portada del Palacio De Ferrari (fig. 548).

Sobre todos, así por el número como por la habilidad, se destacan los Gaggini, algunos de los cuales pasaron de Génova á Sicilia, donde dejaron muchas y notables producciones.

Los Gaggini han venido trabajando desde el siglo xv hasta el xix, en Génova y en cuantos lugares sintieron el dominio, la protección ó la amistad de la República, legando esculturas y obras arquitectónicas estimables á través de todos los estilos, del más gracioso Renacimiento al clasicismo del xvi y del estilo barroco, en que se distinguieron Jacobo y José Gaggini, al correcto neoclasicismo de Canova (José—1791-1867).



FIG. 554.—GÉNOVA: ATRIO DEL PALACIO
IMPERIALI. (Fot. Alinari.)

actividad y elevación artística, que se mantuvo durante más de tres siglos. Los miembros más diestros de aquélla fueron Miguel, que trabajó de 1497 á 1520, y Tadeo, muerto en 1613, autor de la iglesia de San Pedro in Banchi, de la decoración de Nuestra Señora de la Misericordia, junto á Savona, de las fuentes elevadas

El jefe de esta familia es Domingo di Pietro († 1492), originario de Bissone (Lugano) y antes de Génova, donde se estableció á partir de 1448, abriendo taller, llamando á sus parientes, iniciando y realizando trabajos muy delicados, aiosos y ricos, hasta pasar, para llevar á cabo otras empresas, á Nápoles y de aquí á Sicilia. En Génova se conserva su obra principal,

la capilla de San Juan Bautista en la Catedral (fig. 546), terminada con el concurso de su sobrino Elías, quien no ha mucho acababa de colaborar en la magnífica *Loggia comunale* de Udine, juntamente con Lorenzo di Martino, de Lugano. Elías se ocupó en otras construcciones en Génova; después fué llamado á Città di Castello y á Perusa.

Mientras, Juan d'Andrea, cuya actividad se extiende de 1460 á 1491, alzó el Palacio de la República, que fué dado después á Andrea Doria (fig. 551); Juan di Beltrame (el Bissone, † 1506) introdujo en Génova el tipo de puertas ricas en ornamentos y figuras, entre las cuales representase con frecuencia á San Jorge matando el dragón, como se ve en el Palacio Diano-varo, antes Doria, en la subida á San Mateo (fig. 552). Su hermano Pace (1450?-1522?—figs. 549 y 550) trabaja en la Cartuja de Pavía, y, con Antonio della Porta ó «Tamagnino» (v. p. 237), en Francia y España, especialmente en Sevilla, donde existen esculturas de Bernardino Gaggini, que floreció entre 1513 y 1544.

La obra de la familia se amplía todavía más gracias á los sucesores que se dedican con igual fortuna á la arquitectura. Andrés y Mateo construyen muchos elegantes edificios en las proximidades de San Mateo delle Vigne y de San Lorenzo, los centros habitados por los Doria, los Fieschi, los Im-



FIG. 555.—GÉNOVA:
IGLESIA DE SAN MATEO. INTERIOR.
(Fot. Alinari.)

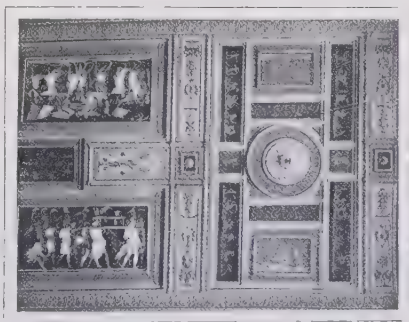


FIG. 556.—GÉNOVA: PALACIO DORIA.
DETALLE DE UN TECHO.

(Fot. Alinari.)



FIG. 557.—GÉNOVA: SANTA MARÍA DE CARIGNANO.

(Fot. Alinari.)

periale, los Grimaldi y los Spinola. No faltan entre los Gaggi ni entalladores en madera (Domingo y Juan Bautista) ni pintores (Juan Francisco).

Contra la corriente de artistas que de la alta Italia descendían á Génova, se advierte otra en sentido opuesto. Los artistas de esta última venían especialmente de Toscana. Mateo Civitali y Andrés Sansovino hicieron hermosas estatuas para la capilla de San Juan Bautista en la Catedral de Génova; Juan Angel Montorsoli, el fraile errante que diseminó sus obras por media Italia, dejó en Génova el magnífico Palacio Doria a Fassolo (fig. 553), la decoración interior de San Mateo (fig. 555),

en la cual fué auxiliado por el bergamasco Juan Bautista Castello (1509-1579?), arquitecto del Palacio Imperiali (fig. 544) y más tarde llamado á España por Felipe II. Después del famoso saco de Roma aparece en Génova Perino del Vaga, el brillante decorador florentino, cuya obra maestra se encuentra en el Palacio Doria a Fassolo: uno de los ensayos más espléndidos de la ornamentación del estilo rafaelesco, afortunada mezcla de estuco y de pinturas, de *historias* y grutescos (fig. 556). Como aquél, Juan Bolonia llegó á Génova; en el Palacio de la Universidad admíranse hoy algunas estatuas suyas de rara gracia.

Pero entre los artistas forasteros que concurren á embellecer á Génova con sus creaciones figura en primer lugar Galeazzo Alessi, que gozó allí de una importancia semejante á la del Sansovino en Venecia, el Palladio en Vicenza y el Bernini en Roma.

Nacido en Perusa (1512), recibe allí las primeras enseñanzas de J. B. Caporali y de Julio Danti. La dirección artística débese, sin embargo, según confesión propia, á Roma con Miguel Angel. De vuelta en su patria, se ocupó en varios trabajos, particularmente en la «Rocca Paolina», y habiendo ejecutado las trazas de algunos edificios sagrados, marchóse á probar fortuna á Génova, donde se le halla en 1543, estipulando el contrato para la iglesia hospital y la canonjía de Santa María in Carignano

(figura 557). Toma, además, á su cargo los grandes trabajos del muelle, construyendo sobre el dique, en forma de media luna, un vasto pórtico en el centro del cual se abre la robusta puerta de acceso á la ciudad, con tres arcos al interior y uno sólo al exterior, poderoso, flanqueado por dos sólidos baluartes.

Créese que el Alessi hubiera de tomar parte en Perugia en las obras para el ensanche de la ciudad; cierto que en Génova, á contar de 1551, se empleó en la gran reforma *edilicia* de sistematizar y regular la «Strada Nuova», actualmente de Garibaldi, proyectando casi todos los palacios que la bordean.

Antes hemos hablado (v. p. 197) de las obras de Galeazzo en Milán. No hablaremos aquí de otros viajes suyos á Bolonia, en Umbría, á Pavía, y de sus obras menores. Hizo dibujos para el Escorial, pero no fué á España. Quedóse en Génova, donde levantó la cúpula de la Catedral, nuevos palacios (Centurione, Sauli (fig. 559), Cambiaso, Parodi, Spinola, Giorgio Doria, Adorno, Serra, etc.), y *villas* (Cambiaso en San Francisco d'Alvaro, Scassi (fig. 558) y Spinola en San Pedro d'Arena), hasta su muerte, que le sorprendió el penúltimo día de 1572.

Puede decirse que el tipo de palacio genovés alcanza su máximo desarrollo y se fija merced á Galeazzo. Sencillo aún con el Montorsoli, la riqueza toda reducíase á la decoración pictórica, y algo ecléctico con el Castello, adopta caracteres precisos y definitivos con el Alessi. Poseyó este artista el sentimiento de la armonía y de la grandiosidad, y supo realizarlo, á riesgo de graves dificultades, gracias á la buena disposición de las partes y el gusto delicado. Acertaba, según los casos ó medios con que contaba, á ser sobrio y complicado, ó rico y atrevido. Verdad que algunas veces tuvo amplia libertad respecto á las obras, al espacio, á la luz, por lo que su ingenio pudo producir, sin ninguna traba, verdaderos prodigios. En Génova se lanzó á peligrosas empresas; trabajó para el Puerto, delineó calles, edificó palacios, *villas*, iglesias; trazó y dirigió obras de de-



FIG. 558.—SAN PIER D'ARENA:
PALACIO SCASSI. (Fot. Noack.)



FIG. 559.— GÉNOVA: PALACIO SAULI.

(Fot. Alinari.)

coración y de escultura.

En Santa María in Carignano, ajustándose al plano seguido por Miguel-Angel en la basílica de San Pedro, logró Alessi nuevos efectos, por el hecho de incluir la planta de cruz griega en un cuadrado y por utilizar las cupulillas no como satélites de la mayor, sino como simples linternas.

En sus palacios levantó sobre el piso bajo uno muy elevado; á veces, no obstante, entre los dos, coloca otro más bajo, separándolos por una cornisa saliente. Para remate de sus edificios, se vale de un atrevido entablamento y una balaustrada. Más características son sus escaleras y los patios á los cuales da acceso la puerta principal, abierta con precisión en el centro. Los grandiosos vestíbulos servían para compensar la estrechez de los patios y para dar magnificencia á la parte del palacio que mira á las calles angostas. Las escaleras de un solo tramo (generalmente á la izquierda) ó las más ricas de dos se armonizan con los motivos arquitectónicos del peristilo, aumentando los efectos escenográficos con el movimiento y la variedad de las líneas. Para conseguirlos, recurre á medios extraordinarios. Comúnmente algunos propietarios permitían que los arquitectos reuniesen todos los patios interiores de sus palacios sobre un mismo nivel, á fin de embellecer la perspectiva recíproca de sus edificios.

Contemporáneas casi á la actividad del Alessi se desarrollaron en Génova la de Roque Lurago y la de J. B. Castello, ya mencionados; ambos no tuvieron la potencia del primero, aunque en ocasiones le superasen en gracia; de Domingo di Caranca, que en 1530 había hecho los dos grandes altares que cierran el crucero de San Lorenzo; de Roque Penone, autor de la parte más antigua del Palacio Ducal y, según algunos, de la magnífica escalera que, á no dudar, es la primera que en su género apareció en Génova (1560). De la época del Alessi son dos palacios: el de Brignole-Sale, conocido hoy por el nombre de Palacio

Blanco, y el Palacio Rojo; mas la atribución á aquél no está probada. Liguria vió pocas obras de Juan Luis Musante, de Savona, que, como ingeniero y arquitecto, pasó lo más de su tiempo en España, donde murió.

Durante los siglos XVII y XVIII no escasean los buenos arquitectos en Génova. Antonio Rocca, pintor también (1631), dejó en la pequeña iglesia de San Torpeto un admirable modelo de gracia; Bartolomé Bianco, de Como, heredó del Alessi la manera grandiosa, mas no la compostura, permaneciendo fiel al tipo tradicional, que supo enriquecer con algunas novedades; tal lo demuestran el Palacio de la Universidad (1628—fig. 560), el de Balbi-Senarega, agrandado en el siglo XVIII por Pedro Antonio Corradi, y el Palacio Durazzo Pallavicino, al que añadió la soberbia escalera Andrés Talagliasico. Éste transformó el interior del Palacio Serra, en tanto que Gregorio Petondi alzaba el Palacio Balbi, superando con astucia las dificultades del terreno y construyendo un atrio de gran efecto escénico, en el cual la escalera se curva á modo de puente (figura 561).

La última obra notable de arquitectura, si no constructiva, del siglo XVIII fué la fachada del Palacio Ducal en Génova (figura 562), comenzada en 1778 por Simón Cantone (1736-1818).



FIG. 560.—GÉNOVA: ATRIO DEL PALACIO DE LA UNIVERSIDAD. (Fot. Brogi.)



FIG. 561.—GÉNOVA: VESTÍBULO Y ESCALERA DEL PALACIO BALBI. (Fot. Alinari.)

BIBLIOGRAFÍA.—F. BALDINUCCI, *Notizie dei professori del disegno*; G. B.

PASSERI, *Vite di pittori, scultori, architetti*; L. PASCOLI, *Vite de pittori, scultori ed architetti moderni*; G. P. BELLORI, *Le vite dei pittori, scultori ed architetti moderni*; G. BAGLIONE, *Vite dei pittori, scultori, architetti ed intagliatori del pontificato di Gregorio XIII del 1572 fino ad Urbano VIII nel 1642*; CICOGNARA, *Storia della scultura*, III; VENTURI, *Storia dell'Arte italiana*; F. ALIZERI, *Guida illustrativa per la città di Genova*, Génova, 1876; G. RATTI, *Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova in pittura, scultura e architettura*, Génova, 1780; *Descrizione di Genova e del Genovesato*, Génova, 1846; G. CAPPI, *Genova e le due Riviere*, Milán, 1892; FRANÇOIS GIRARD, *Gènes, ses environs et les deux Rivières*, Mónaco, 1894; W. SUIDA, *Genua*, Leipzig, 1909; *Saggio bibliografico sulla Liguria*, Turín, 1899; G. RAZZI, *Descrizione delle pitture, sculture e architetture che trovansi in alcune città delle*



FIG. 562.—GÉNOVA: PALACIO DUCAL.

(Fot. Alinari.)

due Riviere dello Stato ligure, Génova, 1780; D. BAROLOTTI, *Viaggio nella Liguria marittima*, Turín, 1834; G. CAPPI, *La Cornice*, San Remo, 1877; G. CAPPI, *Da Mentone a Genova*, Milán, 1888; G. B. BLACK, *The Riviera*, Londres, 1891; *Elenco provvisorio dei monumenti nazionali, regionali e locali delle provincie di Genova e di Portomaurizio*, Turín, 1896; C. REYNAUDI, *Guida della Liguria*, Turín, 1897-1900; S. VARNI, *Appunti artistici sopra Levante*, Génova, 1870; B. FOSSATI, *Taggia, en Natura ed Arte*, VI, Milán, 1897; BRUNENCO, *Dissertazione sulla cit-*

tà di Savona; G. V. VERZELLINO, *Delle memorie particolari di Savona*, Savona, 1891; C. ARU, *Notizie sulla Versilia*, en *L'Arte*, IX, fasc. VI; V. PODESTÁ, *Memorie storiche di Sestri Levante. L'Isola*; S. VARNI, *Elenco dei documenti artistici. I. Documenti riguardanti le arti della pittura, scultura, architettura ed orificeria in Genova. II. Documenti riguardanti varie opere d'arte eseguite nel Duomo di Genova*, Génova, 1861; F. ALIZERI, *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalla fondazione dell'Accademia*, Génova, 1864-69; F. ALIZERI, *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalle origini al sec. XVI*, Génova, 1870-83; R. SOPRANI, *Vite dei pittori, scultori ed architetti genovesi*, Génova, 1768; M. STAGLIENO, *Appunti e documenti sopra diversi artisti poco o nulla conosciuti che operarono in Genova nel secolo XV*, Génova, 1870; L. A. CERVETTO, *I Gaggini da Bissone*, Milán, 1903; L. FILIPPINI, *Elia Gaggini*, en *Arte*, 1908, 26; C. ARU, *Gli scultori della Versilia*, en *Bollettino d'Arte*, 1908, VIII y XI; P. TOESCA, *Lo scultore del monumento di Francesco Spinola*, en *Scritti di Storia, Filologia ed Arte*, Nápoles, 1908; C. CIMATI, *Gli artisti pontremolesi dal sec. XI al XIX*, en el *Arch. stor. per le Provincie parmensi*, 1895; S. VARNI, *Delle opere di Nicolo da Corte e Guglielmo della Porta*, en *Atti della Società ligure di Storia Patria*, IV; C. CESARI, *Genova e alcuni portali del 400*, Milán, 1908; G. POGGI, *Genova, Palazzo Bianco, Museo di Storia e d'Arte*, Génova, 1908; F. GENALA, *Il palazzo di S. Giorgio in Genova*, Florencia, 1889;

LIGURIA

A. MERLI y T. BELGRANO, *Il palazzo del principe Doria a Fassolo in Genova*, Génova, 1874; E. MEILA, *Battisteri di Agrade, Conturbia e di Albenga*, en *Atti della Società di Archeologia e Belle Arti per la provincia di Torino*, IV, 1883; P. CASTELLINI, *La basilica dei Fieschi a S. Salvatore di Lavagna*, Génova, 1902; PODESTÁ, *Arte antica nel duomo di Sarzana*, Génova, 1904; NERI, *La cattedrale di Sarzana*, Sarzana, 1900; T. TORTEROLI, *Monumenti di pittura, scultura e architettura di Savona*, Savona, 1848.





FIG. 563.—D. PIOLA: BÓVEDA DE LA SALA DE OTOÑO.

Génova, Galeria Brignole-Sale.

(Fot. Noack.)

XIX

LA PINTURA EN LIGURIA

ESCUELAS GENOVESAS

HEMOS visto hasta aquí que Génova, salvo pocas excepciones, no produjo ni escultores ni arquitectos, y que su escultura y su arquitectura (que se avinieron á crear tipos especiales, en fuerza de las necesidades técnicas y de las exigencias locales) fueron casi exclusivamente obra de forasteros. No puede decirse lo mismo de la pintura, porque han existido varios pintores verdaderamente genoveses, y porque, además, ha existido una *escuela genovesa*, si bien, con respecto á las otras, limitada y tardía.

Recojan otros las primeras noticias dispersas, raras y vulgares acerca de pinturas ejecutadas entre los siglos XII y XIV en Liguria, y especialmente en Génova y Savona, adonde, más á la segunda, afluyeron con preferencia pintores toscanos. Es de notar, sin embargo, que con el siglo XV, y en virtud de las relaciones comerciales, se acentúa en Génova la tendencia á favorecer la pintura extranjera que, bajo la influencia flamenca, ha-

bíase extendido por España, Alemania, Francia é Italia, en particular por el valle del Rhin. Infinitas son las obras, principalmente flamencas, y por cierto algunas de ellas preciosas, que en el pasado se han visto en Génova; tantas, que aunque algunos degenerados descendientes de quienes las compraron hayan tenido á gala el venderlas, quedan allí todavía bastantes.

Algunos artistas extranjeros hallaron en ello motivo para establecerse en Liguria. Recordemos á Alejandro de Brujas y á Justo de Ravensburg, de quien se conserva una Anunciación (fig. 564) en el claustro de Santa María di Castello, en cuyas bóvedas pintó al fresco unas Sibilas y unos Profetas Conrado de Alemania (fig. 565).

Conrado de Alemania trabajaba ordinariamente en Taggia, pueblecillo ameno, entre San Remo y Porto Maurizio. Allí, jun-

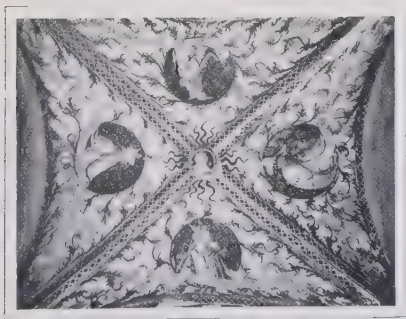


FIG. 565.—CONRADO DE ALEMANIA: TECHO DEL CLAUSTRO DE SANTA MARÍA DI CASTELLO EN GÉNOVA.



FIG. 564.—JUSTO DE RAVENSBURG: ANUNCIACIÓN. Génova, Claustro de Santa María di Castello.

(Fot. Alinari.)

to á él, parece ser que se consagraron al arte Domingo-Manuel Macario y Ludovico Brea; tanto, que por algunos se designa á Taggia como la patria de la pintura genovesa. Otros extienden el mérito de precursor á Justo de Alemania, y hay hasta quien encuentra que los pintores ligures se resienten del influjo flamenco, ó del influjo catalán, pues hubo artistas que, como Bartolomé Rubeus (Rojó ó Bermejo), recogie-

(Fot. Alinari.)



FIG. 565.—LUDOVICO BREA: CRUCIFIXIÓN.

Génova, Palacio Blanco.

(Fot. Brag.)

ron en Flandes técnica y estilo, trayéndolos después á Italia, á diversos puntos de la costa mediterránea, á Sicilia, á Nápoles y á Liguria, por donde penetró esta tendencia en el Monferrato. Un tríptico firmado por Rubeus se guarda en la Catedral de Acqui.

Por lo que toca á los orígenes de la pintura en Liguria, la crítica artística tiene mucho que estudiar. Pero ¿se llegará jamás á definir el lugar de procedencia? Que Taggia haya sido frecuentada y amada de largo tiempo por los artistas, es cuestión hoy fuera de duda. Consérvase aquí una considerable cantidad de pinturas, que no se halla en otros sitios de Liguria, á excepción de Génova; tablas hermosas del Brea y de su escuela, un tríptico atribuido á Conrado, un políptico con la factura del Canavesio, un retrato de Macario y otro de Rafael de Rossi.

De otra parte, aunque no hubiera cesado el comercio pictórico con la Toscana, afluirían asimismo á Liguria pintores piemonteses, como Mazzone, ya citado, Jacobo, su padre, Galeotto Nebca (flor. 1497-1518), Lucas Baudo da Novara (véase página 276). De la Lombardía (especialmente después que la República hubo buscado la protección de Felipe-María Visconti), como Montorfano, Carlos Braccresco, llamado también Carlos del Mantegna, Lorenzo de'Fazoli, Donato Bardo, de Pavía (fig. 567), y el más grande de todos, Foppa, que desde 1478 ejecutó encargos para Génova, Rivarolo y Savona.

¿Pudieron sustraerse los pintores indígenas al aura suave que emanaba de las obras de Foppa? El concurso que le prestó Brea en el tríptico de Savona (1490)



FIG. 567.—BARDO PAVESE:
CRUCIFIXIÓN.

Savona, Pinacoteca. Fot. Alinari.)



FIG. 568.—FRANCISCO BREA:
SAN FABIÁN PAPA.



FIG. 560.—TERAMO PIAGGIA:
SANTOS SIRO, ANTONIO Y BARTOLOMÉ.
Nervi, Iglesia Parroquial. (Fot. Brogi.)

1545) y Francisco (1530-1562—fig. 568), que no se sabe si sea hijo ó sobrino del primero. Ludovico, entre todos los artistas de Niza, superó á los demás, por su mayor exquisitez de formas,

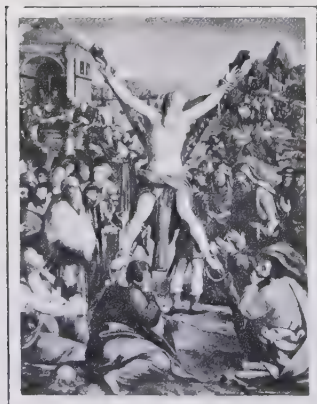


FIG. 570.—A. SEMINI: MARTIRIO
DE SAN ANDRÉS.
Génova, San Ambrosio. (Fot. Alinari.)

¿debía quedar sin consecuencias?

Macario, natural de Pigna, en la ribera del Poniente, fué dominico y estuvo afiliado al convento de Santa María de la Misericordia en Taggia. Pertenece, más que por su vida y obras († 1522), como artista, al siglo xv.

En Niza floreció un grupo importante de artistas: Jacobo Duranti, que en 1454 dejó un retablillo en la iglesuela de Lérins, en Provenza; Juan Miralieti, y la renombrada familia de los Brea, en la que son dignos de mención Ludovico (1458?-1519—figura 566), su hijo Antonio (1504-1545) y Francisco (1530-1562—fig. 568), que no se sabe si sea hijo ó sobrino del primero. Ludovico, entre todos los artistas de Niza, superó á los demás, por su mayor exquisitez de formas, de sentimiento y vivacidad de colorido. Le siguen Teramo Piaggia (fig. 569) de Zoagli y Antonio Semini (1525-1591—figura 570); el uno, ligado tímidamente á la tradición; el segundo, deseoso de cambios y de adelantos, á ejemplo de Pedro Francisco Sacchi, de Pavia, y, sobre todo, de Perin del Vaga, que fascinó con su ardor á los espíritus, y que arrastró tras sí á Juan Cambiaso (1495-1550?), Pantaleón y Lázaro Calvi (nacido en 1502; vivió más de un siglo); Octavio y Andrés Semini; Lázaro Tavarone (1550-1641—figura 571), atrevido colorista y, más señaladamente, Lucas Cambiaso (1527-1585—fig. 572),

el más grande de los artistas genoveses, dotado de una precocidad extraordinaria —á los quince años pintaba ya bien,—tan expeditivo en la concepción como en la ejecución, hasta creérsele «ambidextro». Enamorado férvido de su arte, no desdeñó las enseñanzas del Alessi y de su amigo J. B. Castello, el cual, á más de arquitecto (véase páginas 312 y 313) fué pintor delicado y señoril (fig. 573) y, lo mismo que Lucas, pintó en El Escorial. Avido de conocerlo y de intentarlo todo, Cambiaso se trasladó, en edad avanzada, á Florencia, á Roma y á otras poblaciones, para ver y estudiar las obras más celebradas de los héroes del Renacimiento. Sus dibujos, que abundan en muchas colecciones, han sido alabados por la concisión y el brío; pero á nosotros nos parece que él abusó de los trazos angulosos y de los escorzos calculados, á costa de la espontaneidad y de la verdad.

En algunas obras pictóricas llegó á gran altura, con la grandiosidad de la composición, la fuerza bien equilibrada del claroscuro, la excelencia del color, la dignidad de las figuras, animadas acaso de un sentimiento no común á las de la época. En cuanto al *Paraíso* que pintó en El Escorial, antes tan aplaudido, ven los críticos modernos un no sé qué de desigual y



FIG. 571.—LÁZARO TAVARONE:
CRISTÓBAL COLÓN Y LOS REYES DE ESPAÑA.
Génova, Palacio Belimbau, antes De Ferrari.

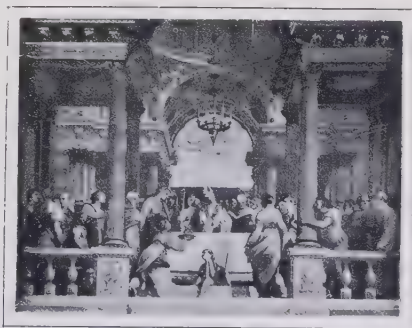


FIG. 572.—CAMBIASO: PRESENTACIÓN AL TEMPLO.
Génova, Iglesia de San Lorenzo.

(Fot. Noack.)



FIG. 573.—GÉNOVA: PALACIO CATALDI. BÓVEDA DE LA LOGIA DECORADA POR J. B. CASTELLO.

(Fot. Noack.)

1580), oriundo de Pavía, que trae de Venecia la manera del Tiziano; su hijo César, que sigue á Cambiaso, en quien sorprende la delicadeza y el buen color; Bernardo Castello (1557-1644), que se inspira en el Bergamasco, y, entre las alabanzas de los poetas más famosos de su tiempo, dase á producir demasiado de prisa y fácilmente, no sin gracia ni sin acierto en la invención, como demostró ilustrando la *Jerusalemme liberata*, que tanto contentó al mismo Tasso. Sobre tales méritos destácanse los de excelente maestro. De su escuela son honor sus hijos Juan-María, miniaturista, y Valerio; Juan Andrés, de Ferrari y Simón Barabino, el cual murió en la cárcel, habiéndose prometido más ganancias con el comercio que con los pinceles.

Pero esta misma escuela y el arte genovés habrían perecido aquí si una nueva oleada de benéficos influjos exóticos no hubiese venido á afirmarla. De todas partes acudían á la rica y soberbia reina de Liguria artistas de valor. Federico Barrocci, de Urbino, había dejado ya

de blando que quizás responda bien al estado de alma por que pasó, habiendo perdido toda esperanza de poder casarse con la dama de quien estaba enamorado, y sintiéndose languidecer, al apagársele la voluntad y la vida.

¿Cómo recordar la vasta legión de artistas en Génova, al igual que la de cualquier otra gran ciudad de Italia? Valerio Corte (1520-

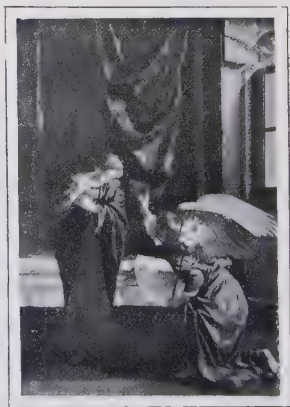


FIG. 574.—HORACIO LOMI: ANUNCIACIÓN. Turin, Pinacoteca.

(Fot. Alinari.)

en 1595 una obra maestra con la *Crucifixión*, encargo del Dux Mateo Senarega. Hállanse después allí Sofonisba Anguissola, de Cremona (véase pág. 247), que agrupa en torno suyo á sus compañeros de arte, y Agustín Buonamici, por otro nombre Tassi, gran talento de paisista, mas de conciencia pervertida. El mayor número de los pintores de Italia que se dirigen á Génova es el de los toscanos: de Siena, Ventura Salimbeni, Octavio Ghissoni y Pedro Sorri, natural de San Gusmè (Castelnuovo Berardenga) é imitador de Andrés del Sarto; de Pisa, Cristóbal Roncalli, llamado el Pomarance por el lugar de su nacimiento; Simón Balli, florentino, delicado imitador del mismo Andrés; su maestro Aurelio Lomi, y el hermano de éste, Horacio, el Gentileschi (fig. 574), tan original en la composición y tan elegante en el dibujo, que le valió triunfos en Francia, Inglaterra y España. Por el contrario, en el arte florentino había realizado severos propósitos y, sobre todo, buen dibujo también, el genovés Juan Bautista Paggi (1554-1627—fig. 575), espíritu culto y comprensivo, instruido por su padre en los más variados ejercicios, desde la pintura, la escultura y la música á la esgrima y á la lequitación. Tuvo primero por maestro á Lucas Cambiaso; mas habiendo matado, después de repetidas provocaciones, á unos conciudadanos, libróse de la pena capital huyendo de Génova para refugiarse, al cabo de vagar algún tiempo, en Florencia. Allí fué bien acogido por la Corte y se hizo amigo de Juan Bolonia; ejecutó importantes trabajos en Santa María Novella, para el Monasterio de los Angeles, para la Anunciación, etc., pasando en Florencia unos veinte años, hasta que en 1599 pudo volver á Liguria, deteniéndose antes en Savona, y algunos años más tarde, por fin, en Génova.

En el entretanto, aparecieron en el ambiente artístico de Génova dos pintores harto grandes para no ejercer una influencia extraordinaria: Pedro-Pablo Rubens y Antonio Van Dyck. Aquél estuvo en Génova, durante el verano de 1608, pintando



FIG. 575.—J. B. PAGGI:
VIRGEN Y SANTOS.
Florencia, Museo de San Marcos.
(Fot. Perazzo.)

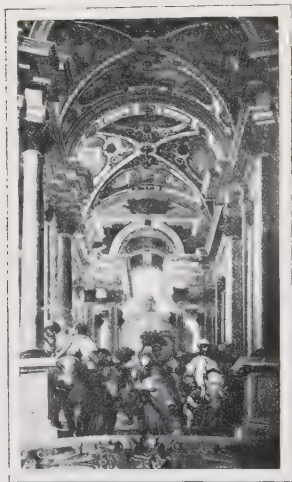


FIG. 576. — J. BENSO: FRESCO.
Génova, Anunziata del Vastato.
(Fot. Noack.)



FIG. 577. — D. FIASSELLA: MARTIRIO
DE SANTA ÚRSULA.
Génova, Santa Ana. (Fot. Noack.)

retratos llenos de vida, cuadros de asunto religioso y de género, y reproduciendo, mediante el dibujo, diversos palacios que publicó en Flandes. El segundo llegó á Génova el otoño de 1621 y volvió á ella otra vez. Allí ejecutó cerca de cincuenta cuadros, en la mayoría retratos, prodigiosos por la hermosura de la forma, de la factura y del sentimiento. No fueron estos dos los únicos pintores flamencos que permanecieron en Génova. Unos cuantos discípulos de Rubens, de Jordaens, de David Teniers el viejo y de Francisco Snyder, animados por las relaciones comerciales é incitados por la fama que proclamaba la elevada clase de los genoveses, deseosa de arte y de esplendor, acudieron á Génova, donde algunos se instalaron. Más que cuadros de indole religiosa, ó decorativos para habitaciones, se cultivaron los de género, batallas, naturaleza viva, paisajes y retratos. En cada una de estas cosas sobresalieron Lucas y Cornelio de Wael, Juan Roos (Rosa), Vicente Malò, Jacobo Legi y otros. La enorme laboriosidad de los flamencos (á los cuales hay que agregar algún francés como Simon Vouet y algún alemán como Godofredo Wals) duró en Génova poco más de veinte años; menos, acaso, que en otras partes de Italia, por ejemplo, Parma, Florencia, y más aún, Roma. Con todo, se conservó en Génova con mayor intensidad y eficacia, probablemente, porque no encontró la resistencia que en las demás ciudades oponían las florecientes escuelas locales y las poderosas tradiciones.

También los genoveses acudían por entonces á Florencia, á Roma, y siguiendo á los maestros boloñeses, especialmente á Parma en donde resplandecían las obras maestras del Correggio; pero, de vuelta en su patria, la vivacidad flamenca acababa por atraerlos á su órbita. El mismo Paggi, templado en el severo dibujo de los florentinos, terminó por amar á Rubens, Van-Dyck y otros, aplaudirles y hacerse amigo suyo, incitando con su ejemplo á sus propios discípulos y seguidores, los cuales, así, formaron una escuela intermedia entre la pintura compuesta y depurada de los quinientistas y la próxima terribilidad de los naturalistas. A ella pertenecen Sinibaldo Scorza di Voltaggio (1589-1631), que cultivó con preferencia el paisaje, pintando además pájaros é insectos á la manera flamenca, lo que le indujo á caer en finuras de miniaturista; Juan Bautista Capellino (1580-1651), que de cierta placidez cromática y sentimental pasó á la paleta oscura de los naturalistas sin lograr la eficacia de éstos; Castellino Castello (1579-1649), que se distinguió en el retrato hasta agradar á Van-Dyck; Julio Benso (1601-1668), que se alejó de la figura para consagrarse á las arquitecturas y á las perspectivas, en las cuales llegó á ser maestro, como lo prueba su fresco en la Annunziata del Vastato (fig. 576), junto al que Andrés Ansaldo (1584-1638), su gran rival y ému-



FIG. 578.—VALERIO CASTELLO: EL RAPTO DE LAS SABINAS.

Florencia, Uffizi. (Fot. Perazzo.)



FIG. 579.—G. DE FERRARI: BÓVEDA DE LA SALA DE PRIMAVERA. Génova, Galeria Brignole-Sale.

(Fot. Noark.)



FIG. 580.—P. PIOLA:
VIRGEN DE LOS ORÍFICES. GÉNOVA.
(Fot. Noack.)

lo en pintar arquitecturas, ejecutó al fresco una cúpula, mostrando ciertas derivaciones del Cambiaso, á la vez de una paleta dorada, á ejemplo de Rubens; Domingo Fiasella, llamado por el lugar de su origen el Sarzana (1589-1669), artista lleno de poesía y de calma (fig. 577), tan despejado y pronto en el concebir y en el realizar como en el imitar; de ahí que en sus obras, que forman numerosa serie, sea fácil descubrir las múltiples impresiones recibidas de Andrés del Sarto, del Puligo, de Rafael, de Rubens y de los Carracci. En torno á él se agruparon J. B. Casone, también de Sarzana; Juan Pablo Oderico (1613-1657), diligente ejecutante, por modo especial, de retratos; Francisco Capurro que, pasando á pintar en Módena, cambió, de la manera del Fiasella, á la de Ribera; Lucas Saltarello, reposado compositor y colorista, muerto joven en Roma, á donde había ido para estudiar el antiguo; y Francisco Merano (1619?-1657), retratista flamenquizado. De Fiasella procede también Gregorio de Ferrari (1644-1726—fig. 579), que después se dió á exagerar las cualidades de Piola y á delirar por el Correggio, de quien no siempre sacó lo mejor y lo más sano, á diferencia de Valerio Castello (1625-1659—fig. 578), hijo de Bernardo, que, apartándose de Fiasella, supo encontrar en el Correggio, en Procaccini y en Van-Dyck coloraciones con que animar las propias cualidades, patentes en los vívidos frescos de Santa María en Génova.

De Capellino derivaron los Pio-
la; Pellegró (1617-1640—fig. 580),
cuya muerte violenta le privó, á

lo en pintar arquitecturas, ejecutó al fresco una cúpula, mostrando ciertas derivaciones del Cambiaso, á la vez de una paleta dorada, á ejemplo de Rubens; Domingo Fiasella, llamado por el lugar de su origen el Sarzana (1589-1669), artista lleno de poesía y de calma (fig. 577), tan despejado y pronto en el concebir y en el realizar como en el imitar; de ahí que en sus obras, que forman numerosa serie, sea fácil descubrir las múltiples impresiones recibidas de Andrés del Sarto, del Puligo, de Rafael, de Rubens y de los Carracci. En torno á él se agruparon J. B. Casone, también de Sarzana; Juan Pablo Oderico (1613-1657), diligente ejecutante, por modo especial, de retratos; Fran-



FIG. 581.—J. A. CARLONE:
GÉNOVA. TECHO EN LA GALERÍA
BRIGNOLE-SALE. (Fot. Noack.)

los veintitrés años, de desarrollar totalmente óptimas cualidades, ya bien manifestas en unas pocas pinturas, que tienen el aire de Andrés del Sarto, plenas de gusto y de delicadeza; Domingo (1628-1703—fig. 563), notable por el sentimiento y gracia, pero un tanto desleído en la composición y muy preocupado por correr tras los efectos de luz y particularidades de

secundaria importancia. Este último tuvo tres hijos (Pablo-Jerónimo—fig. 582—, Antonio y Juan-Bautista) y un sobrino (Domingo *junior*), pintores; de todos sólo Pablo, como veremos, se distinguió.

Mayores artistas salieron de la escuela de Pedro Sorri (1556-1622), originario de la Toscana y artista desigual, indeciso, ya mirando á Passignano, ya á los Venecianos, ya á los Boloneses, mas en todo caso buen maestro. El inició en el arte á Juan-Andrés Carlone (1591?-1630—fig. 587), excelente decorador, que recogió, como su hermano Juan Bautista, las enseñanzas de



FIG. 582.—PABLO JERÓNIMO PIOLA:
LA CENA DE EMMAUS.
Génova, Palacio Bianco.



FIG. 583.—BERNARDO STROZZI:
CRISTO CON LOS FARISEOS.
Florenzia, Uffizi. (Fot. Perazzo.)

Passignano, suegro y maestro de Sorri. Lanzi escribió elegantemente sobre Juan, que tenía genio «vasto como cualquier otro para las historias, cuidadoso y gracioso para el dibujo, penetrante y reflexivo para la expresión; pero, sobre todo, rarísimo para el colorido al fresco»; alabando con razón el estilo, la fuerza, la nitidez, la ilación, «con lo



FIG. 584.—B. STROZZI: MENDIGO.
Roma, Galería Nacional.

(Fot. Anderson.)

que previene al espectador y se avecina hasta sus mismos ojos, venciendo toda distancia, por grande que sea».

Juan Bautista (1595?-1680), muerto muy anciano, no le fué inferior. Con él trabajó en la Anunziata del Vastato — hermosa iglesia de tres naves, renovada por Jacome de la Porta en 1587, — dejando allí una de las más grandes composiciones pictóricas del secentismo, rica de composición, varia y animadísima en el juego de figuras, luces y colores. No sorprende menos el ver cómo, siguiendo también con rara diligencia y sagacidad, los dos hermanos (principalmente Juan-Andrés) pudieron realizar el trabajo que realizaron en iglesias, palacios, casas

de Génova y de otros puntos de Liguria, hasta Milán, donde en la bóveda de San Antonio Abad crearon una imponente Exaltación de la Cruz.

Otro gran discípulo de Sorri fué Bernardo Strozzi (1581-1644 — fig. 583), llamado el *Capuchino genovés*, el cual se sustrajo á su fidelidad y cambió de ruta habiendo visto algunos ensayos del fiero naturalismo de Miguel Angel Caravaggio. Muchos retratos llenos de vida, y cuadros de género esparció por el mundo — el pordioscro suyo, en la Galería Nacional de Roma, es de una eficacia y de una ejecución ardorosa que llegan al *summum* (fig. 584) — y le han valido fama de vigorosísimo artista, aunque á veces fuera rudo ó vulgar. Como decorador fresquista no es posible juzgarle sino en su tierra, en algunos palacios é iglesias donde pintó con novedad de conjunto y armónico vigor de colores. Cansado del sacrificio que le imponía el sayal de capuchino, intentó abandonar el claustro, vistiendo el traje talar; mas sus superiores, después de ciertas tolerancias, acabaron por reducirle á encierro durante meses. Huído, apareció en Venecia y allí murió, siendo llorado de los admiradores y discípulos que había dejado lejos en Génova (véase pág. 107).

Recordaremos, entre los segundos, á Juan-Andrés, de Ferrari (1598-1669), pintor imaginativo y robusto aunque de color

turbio (fig. 585); Juan-Bernardo Carbone (1614-1685) que, inspirándose en Van Dyck, logró en los retratos carácter y expresión (fig. 588); Clemente Bocciardo, (a) Clementone (1620-1658), que pasó á Toscana y trabajó mucho en Pisa, donde murió; Antonio Travi, llamado el Sordo de Sestri (1613-1668), buen paisajista; Juan-Francisco Casana (1611-1691), que educó en el arte á sus tres hijos y á su hija.

Cuando Paggi falleció, Juan Benito Castiglione, el *Grechetto*, sólo contaba once años. Por eso no hay razón para considerarle discípulo de aquél. Castiglione (1616-1670—fig. 589), como Ambrosio Samengo, perteneció á la escuela de Juan Andrés de Ferrari, de quien aprendió los tonos rosados, alcanzando mayor unidad con el estudio de los cuadros de los Bassano, y gentileza, merced al benéfico influjo de Van-Dyck. Artista vivacísimo, abundante, prefirió los asuntos bucólicos y aquellos históricos ó bíblicos que le ofrecieran pretexto para pintar animales. Obtuvo en vida grandes triunfos en Florencia, Roma, Venecia y Mantua; al cabo de los tiempos sus obras fueron olvidadas y confundidas con las del mediocre Francisco, su hijo; su fama, que resurge hoy por la admiración de sus estampas, se oscureció.

Otros siguieron distintas tendencias y merecen ser recordados. Horacio de Ferrari y Joaquín Assereto (1600-1649, derivan de Ansaldo y de Ribera; de los varios Borzoni, Francisco imitó en sus paisajes á Claudio de Lorena; Luciano (1590-1645) no perdió de vista á Fiasella y á Corte; en los retratos, sin embargo, se aflamencó. Sus hijos Juan Bautista y Carlos, muertos ambos por la peste de 1657, se atuvieron fielmente á él, como J. B. Mainero, J. B. Monti y Silvestre Chiesa todos perecidos igualmente en aquella mortandad. En fin, Rafael Soprani, que acrecentó su fama escribiendo las *Vidas* de los artistas genoveses, más que con sus pinturas.



FIG. 585.—J. ANDRÉS DE FERRARI:
EMBRIAGUEZ DE NOÉ.

Parma, Galería. (Fot. Anderson.)



FIG. 586.—BACCICCIA: TROZO
DE LA CÚPULA DE SANTA INÉS EN ROMA.
(PLAZA NAVONA.)

de Savona (1649-1733), Juan Rafael Badaracco (1648-1726); Andrés Carlone que trabajó con facilidad en la Umbria y murió en Perugia el año 1697; Pablo Jerónimo Piola (1666-1724 — figura 582), espíritu culto y reflexivo, y Domingo Parodi (1668-1740), que en el Salón del Palacio Negroni supo unir, á los asuntos alegóricos y mitológicos, el realismo de los retratos, y á la bondad del diseño, el brío del color, formando, de magnífico modo, una verdadera obra maestra.



FIG. 587.—BACCICCIA: CLEMENTE IX.
Roma, Academia de San Lucas.
(Fot. Anderson.)

La terrible epidemia que asoló por entonces á Génova sólo puede parangonarse con el saco de Roma en 1527, en el reflejo del arte y de los artistas. Hubo quien salvándose, y viéndolo todo reducido á soledad, tristeza y angustia, se expatrió buscando descanso y trabajo. Así procedió Juan Bautista Gaulli; el *Baciccio* (1639-1709), cuya actividad desenvolióse en Roma, allí donde atraídos por la fama de Pedro Berrettini de Cortona, y Carlos Maratta, acudían diversos artistas de Liguria.

Juan María Bottalla (1613-1644) y J. B. Langetti (1635-1676) se formaron en las obras del Cortonense. A Maratta siguieron Juan Esteban Robatto

Es deber nuestro volver á hablar del *Baciccio*, que en algunas producciones llega á ser el mayor entre los artistas genoveses. Educado en la escuela de Roma, vivió en esta ciudad y ejecutó importantes y vastos frescos. En Génova, donde aprendió los rudimentos del di-

bujo, transcurrió su infancia. A los catorce años encontró manera de embarcarse para Civitavecchia y entrar en Roma. Aquí se acomodó con un pintor francés que le hizo copiar varias cosas suyas; la fortuna comenzó para él desde el día en que le tomó bajo su protección el entonces grande árbitro del Arte en Roma, Lorenzo Bernini. Pintó en un principio retratos y *cuadritos de invención*; luego, cuadros de altar; más tarde, decoraciones de cúpulas y bóvedas (figura 586). La mayor, en todos sentidos, de sus obras es la bóveda de la iglesia de Jesús, en la cual se empleó durante quince años. Representó en ella el *Triunfo del nombre de Jesús*, con muche-

dumbre de ángeles y santos, estremecidos en un tripudio de luces y colores y sobre nubes con nimbos de oro, vaporosos, entre arquitecturas que fingen arrojar por encima de todo fugaces sombras. La menuda detención en la rebusca de cualquier defecto en el dibujo de los variados y difíciles escorzos empequeñece la crítica más bien que al pintor. Verdad que el *Baciccia* no es el Correggio; pero ninguna obra de este género y de este tiempo existe en Roma más viva y agradable que la citada. *El triunfo de la orden de San Francisco*, pintado á continuación por él en la bóveda de los Santos Apóstoles, es por muchos respectos inferior. Adviértese que con los años *el Baciccia* declinó también artísti-



FIG. 588.—J. B. CARBONE: RETRATO.
Roma, Galería Nacional.

(Fot. Anderson.)



FIG. 589.—J. B. CASTIGLIONE: SEÑORA
JOVEN CON SU HIJO.

Nápoles, Museo Nacional. (Fot. Brogi.)

camente, acaso por el acerbo dolor del suicidio de un hijo suyo y por la muerte de su feliz consejero Bernini. No conviene, sin embargo, exagerar; aun en edad madura hizo cosas excelentes. Fué admirado, pues, como retratista y con razón. El retrato de Clemente IX está llevado, sobre la factura de Velázquez, con tan pronta y segura conquista de rasgos característicos y del sentimiento, y con tal elegancia de forma y de toque, que llega á no desmerecer en mucho de los retratos del insigne maestro español (fig. 587).



FIG. 590.—MAGNASCO: BOSQUE CON
ERMITAÑOS EN ORACIÓN.
Florencia, Uffizi. (Fot. Perazzo.)

Después de haber hablado de este ilustre pintor, podemos ser breves y concisos. Parodi instruyó á su hermano Juan Bautista (1674-1730—fig. 591); su hijo Pilegro, que acabó siendo retratista en España, y Angel Rossi, espíritu desenvuelto y humorístico. Otros prefirieron allegar nuevos elementos de la escuela de Roma y de Parma, como el abad Lorenzo de Ferrari (1680-1744), alma delicada que adoró las gracias del Correggio y de Rigaud; Bartolomé Guidobuono, el *Prete di Savona* (1654-1709), su hermano Domingo (1670-1746) y Juan Bautista Draghi (1657-1712), que murió en Piacenza después de ha-

ber trabajado con pintores de Parma y Bolonia. Esta última ciudad, en los siglos xvii y xviii, proveyó á Génova de valiosos decoradores *cuadraturistas*, como el Colonna, el Mitelli, Mauro Aldobrandini (1649-1680), Jacobo Boni (1688-1776) y los hermanos Enrique y Angel Hofner, el cual atrajo á su manera á J. Bautista Revello, el *Mustacchi* (1672-1732), y á Francisco Costa (1672-1740), fecundo y fantástico escenógrafo.

José Palmieri (1674-1740) se inspiró en Castiglione y pintó de preferencia animales; si su colorido era de buen efecto, no lo era en cambio su mal dibujo. Admiraron asimismo á Castiglione el irascible Pedro-Pablo Raggi (1646?-1724), autor de tempestuosas bacanales, y Carlos-Antonio Tavella, el *Solfarolo* (1668-1738), nacido en Milán y discípulo allí del Tempèsta, y floreciente luego en Génova.

Despierto y sugestivo artista fué Alejandro Magnasco, *Lisandrino* (1681-1742), que supo poner insólito ardor en sus figurillas consuntas, construídas con rápidas pinceladas ante fondos de ruinas y de paisajes alumbrados por imprevistos relámpagos en contraste con anchos manchones pardos (fig. 590).

Finalmente, en Génova dejaron obras dignas de mención el florentino Sebastián Galeotti (1675-1745) y el savonés Juan Agustín Ratti (1699-1775), más aplaudido por sus magníficas escenas é intencionadas caricaturas que por sus cuadros de figura. La escuela genovesa había naufragado entre las más opuestas influencias. De nada sirvió para hacerla resurgir la «Academia Ligústica», de la cual, en el siglo XIX, salieron notables artistas, como, entre los pintores, Santos Bertelli, que dejó frescos importantes en Arenzano, y Nicolás Barabino, de San Pier d'Arena (1831-1891), que, aunque establecido en Florencia, trabajó no poco para Génova en los palacios Celesia, Pignone, Orsini y del Municipio (fig. 592); Santos Varni (1807-1885) entre los es-



FIG. 591.—J. B. PARODI: FRESCO.
TECHO DE SAN PEDRO IN VINCOLI.

cultores, fiel á la corrección neoclásica; y entre los arquitectos, Carlos Barabino (1768-1835), autor del Palacio de la Academia y del Teatro Carlos Félix (figura 593), decorado por Miguel Canzio (1784-1868), como la *villa* Pallavicini de Pegli.

BIBLIOGRAFÍA.—F. BALDINUCCI, *Notizie dei professori del disegno*; G. B. PASSERI, *Vite di pittori, scultori ed architetti*; L. PASCOLI, *Vite di pittori, scultori ed architetti moderni*; G. BAGLIONE, *Vite dei pittori, scultori, architetti e intagliatori del pontificato di Gregorio XIII del 1572 fino ad Urbano VIII nel 1642*; LANZI, *Storia pittorica*; LERMOLIEFF, *Kunstkritische Studien*; BERENSON, *The North Italian Painters*; CROWE y CAVALCASELLE, *A history of painting in North Italy*; VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, V; F. ALIZERI, *Guida illustrativa per la città di Genova*; G. RATTI, *Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova in pittura, scultura e architettura; descrizione di Genova e del Genovesato*; G. CAPPI, *Genova e le due riviere*; F. GIRARD, *Gênes, ses environs et les deux rivières*; W. SUIDA, *Genua; Saggio*



FIG. 502.—N. BARABINO: LA NÁUTICA.
Génova, Palacio Comunal.

(Fot. Brogi.)

bibliografico sulla Liguria; G. RAZZI, *Descrizione delle pitture, sculture e architetture che trovansi in alcune città delle due riviere dello stato ligure*; D. BAROLOTTI, *Viaggio nella Liguria marittima*; G. CAPPI, *La Cornice*; G. CAPPI, *Da Mentone a Genova*; C. B. BLACK, *The Riviera*; C. REYNAUDI, *Guida della Liguria*; S. VARNI, *Appunti artistici sopra Levante*; BRUNENGO, *Dissertazione ne sulla città di Savona*; G. V. VERZELLINO, *Delle memorie particolari di Savona*; V. PODESTÀ, *Memorie storiche di Sestri Levante. L'Isola*; S. VARNI, *Elenco dei documenti artistici. I. Documenti riguardanti le arti della*

pittura, scultura, architettura ed oreficeria in Genova. II. Documenti riguardanti varie opere d'arte eseguite nel Duomo di Genova; F. ALIZERI, *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalla fondazione dell'Accademia*; F. ALIZERI, *Notizie dei professori di disegno in Liguria dalle origini al sec. XVI*; R. SOPRANI, *Vite dei pittori, scultori ed architetti genovesi*; M. STAGLIENO, *Appunti e documenti sopra diversi artisti poco o nulla conosciuti che operarono in Genova nel sec. XV*; L. A. CERVETTO, *I Gaggini da Bissonne*; T. TORTEROLI, *Monumenti di pittura, scultura e architettura di Savona*; G. ROSSI, *Una famiglia di pittori in Liguria, en Arte e Storia*, V, 1886; G. ROSSI, *Pittori piemontesi nella Liguria*, Florencia, 1891; G. BRES, *Notizie intorno ai pittori Nicesi, Giovanni Miralieti, Ludovico Brea, Bartolomeo Bensa*, Génova, 1903; O. GROSSO, *Pittura genovese, en la Rivista Ligure*, VI, 1908; O. GROSSO, *Catalogo dei quadri delle gallerie di Palazzo Bianco e Rosso*, Génova, 1909; G. ROSSI, *I maestri di Ludovico Brea, en el Giornale Ligustico*, XXI; F. PELLATI, *Bartolomeo Rubens e il trittico firmato della cattedrale di Acqui, en L'Arte*, X, 1907; M. MENOTTI, *Van Dyck a Genova, en el Archivio Storico dell'Arte*, 1897; L. A. CERVETTO, *Il quadro di Pellegrino Piola e la corporazione degli Orefici, en la Rivista Ligure*, Génova, 1907; A. NEGRI, *Domenico Ubaldini detto Puligo a Genova, en el Giornale Ligustico*, IV; G. SFORZA, *Il pittore sarzanese Domenico Fiasella e la famiglia Cybo, en el Giornale Ligustico*, XXI; S. VARNI, *D'una tavola di Franceschino da Castelnuovo Scrivia, en el Giornale*



FIG. 503.—GÉNOVA: TEATRO CARLOS FÉLIX.

LIGURIA

Ligustico, I; S. VARNI, *Delle opere eseguite a Genova da Siro Corsin*, Génova, 1868; D. SANT'AMBROGIO, *Un grandioso dipinto in Milano del pittore Benedetto Castiglione detto il Grechetto*, Milán, 1907; A. VENTURI, *Niccolò Barabino*, en la *Nuova Antologia*, 1891; E. DE FONSECA, *Niccolò Barabino*, Florencia, 1892; *Dell'arte del disegno e dei principali artisti in Liguria (1777-1862)*, Génova, 1862.





FIG. 504.—MÓDENA: RELIEVE DE LA FACHADA DE LA CATEDRAL.

(Fot. Alinari.)

XX

EMILIA

ARQUITECTURA Y ESCULTURA HASTA EL RENACIMIENTO

La vertiente norte del Apenino, desde Trebia á Rímini; el largo y tortuoso curso del Po desde Piacenza al mar, y el Adriático, desde Punta de la Maestra á la Católica, son los confines de la felicísima región llamada *Emilia* porque crúzala de parte á parte en más de trescientos kilómetros la magnífica vía recta y ancha que Marco Emilio Lépido construyó 187 años antes de J.-C., y que hoy día atraviesa por entre aldeas, castillos y ciudades famosas, como Piacenza, Parma, Reggio, Módena, Bolonia, Imola, Faenza, Forlì, Cesena y Rímini. Bajo el nombre de Emilia se suele comprender también á la Romana, cuyos límites no estuvieron nunca bien indicados ni en lo antiguo ni en lo moderno. Mientras que Dante, diciéndola comprendida

fra il Po ed il monte, la marina e il Reno

venía á incluir en ella á Ferrara y Bolonia, ahora, por el contrario, reducida á las solas provincias de Ravena y de Forlì, perdió á Imola, que es ciertamente ciudad romana.

Como quiera que sea, es grato reconocer en todo aquel país conjuntamente á la gran fecundidad de la tierra una maravillosa vitalidad de los espíritus.

En el largo período del Renacimiento ninguna región de Italia tuvo más abundantes Cortes ú «hogares de cultura». En tanto que Milán, Venecia, Florencia, Roma y Nápoles concentraban la vida intelectual con un ancho radio en torno suyo, dejando en una especie de penumbra las ciudades menores de sus estados, Emilia logró que aun los más pequeños centros tuvieran su Corte, celebrada por su decoro é importancia artística.

Examinaremos dentro de poco los mayores núcleos que allí florecieron durante el Renacimiento; pero antes conviene ver lo que dejaron en ella más hermoso y significativo los períodos históricos anteriores. De monumentos romanos, riquísimos en otro tiempo, quedan muchos vestigios y fragmentos; en pie, y en discreto estado, algunos puentecillos de la vía Emilia, no solamente en Rímíni el soberbio y

largo puente de Augusto sobre el Marecchia, sino el arco del mismo nombre. En cuanto á las excavaciones, son notables las de Velleia en los montes del Piacentino, entre el Chero y el Arda.

Mas después, en el período bizantino, la región se exalta con la más admirable ciudad que se conoce, Ravena, de que ya se habló; y en los sucesivos del arte románico y del arte gótico, con una multitud de monumentos en verdad gloriosos.

Pocos, naturalmente, como en otros sitios, se cuentan de éstos anteriores al siglo XII, en el cual la vida italiana llega á una civilización, ó á lo menos á obtener un carácter y una expresión particulares. Y sin embargo del luengo trabajo de preparación hecho entre el siglo VII y el XI, Emilia ofrece ensayos notables en Santa María de Pomposa, del siglo IX (fig. 595) con la torre de 1063; en la parroquial de San León, en San Esteban de Bolonia, en el mencionado palacio de Teodorico en Ravena



FIG. 595.—POMPOSA: FACHADA DE LA IGLESIA.

(Fot. Cassarini.)



FIG. 596.—PIACENZA: CATEDRAL.

(Fot. Alinari.)

de aquella ciudad), muestran un género de trabajo ravenés de gran interés y carácter con relación á su tiempo.

La pasión por las construcciones de planta central se conserva en el siglo XI y más tarde, variándose sólo las particularidades. También el uso de los baptisterios independientes, más raros en otras partes, impera en Emilia (como en Lombardía y en el Veneto), y hay pruebas de ello en Vigolo Marchese y en

Parma. Mas después esa forma cesa poco á poco por haber caído en desuso el bautismo por inmersión, y la pila bautismal entra á formar parte de la iglesia metropolitana ó de la parroquia.

En el ínterin, merced á los esfuerzos de la municipalidad y de las grandes familias Franciscana y Dominica en pleno despertar de las ciudades, crece más y más el de-



FIG. 597.—PIACENZA: PALACIO COMUNAL.

(Fot. Alinari.)

seo de adornarlas con grandes edificios. No hay entonces centro emiliano que no los haya alzado con peregrina magnificencia. Como es fácil pensar, no todos estos monumentos subsisten; algunos fueron demolidos y otros transformados; muchos, no obstante, se destacan sobre poblado, en testimonio del antiguo entusiasmo civil y religioso.



FIG. 598.—CASTELL'ARQUATO: CASTILLO É IGLESIA.
(Fot. Cassarini.)

La Catedral de Piacenza, comenzada en 1122 y acabada en algo más de un siglo (fig. 596), lo fué en donde ya existían vastas iglesias como las de San Sabino y San Antonino. Cuatro contrafuertes indican en el imafrente la distribución interna de tres naves á las cuales se ingresa por tres puertas de doble protiro. Sobre la central se abre el rosetón; sobre las dos laterales corre una galería horizontal y arquitos y columnillas semejantes en todo á los que determinan y siguen la inclinación del tímpano. Como en la fachada los dos períodos de construcción se distinguen por la diversidad del material, así en el interior (con planta de cruz latina) el período románico se ve hasta las bóvedas de las naves bajas contrastando con la ojival que sube desde el matroneo á las bóvedas más altas. No menos hermoso es el Palacio Municipal (figura 597), fundado en 1281, con el pórtico ojival, de mármol, y de ladrillo en el piso superior, en donde abren ventanas de tres, de cuatro y aun de cinco arquillos ornados de magníficas terracotas. Coetánea es la iglesia



FIG. 599.—BORGO S. DONNINO.
CATEDRAL. (Fot. Alinari.)



FIG. 600.
PARMA:
CATEDRAL
Y BAPTISTERIO.
(Fot. Alinari.)

de San Francisco, acaso derivada de la de Bolonia, en aquel estilo *gótico* que, bien considerado, puede referirse á la influencia extranjera (penetrada en Italia con los Cistercienses) sólo por la aceptación de ciertas fórmulas constructivas. Por el contrario, en la arquitectura italiana de los siglos XIII y XIV se encuentran caracteres que tienen muy poco que ver con la esencia tradicional del verdadero estilo gótico, como las proporciones entre la altura y anchura de las naves, la predilección por las superficies decoradas y por la simple forma poligonal de las pilastras.

A pesar de esto, es innegable que la arquitectura italiana alcanzó un gran impulso en el período gótico y que la influencia del estilo gótico sobre la fantasía de muchos arquitectos fué de tal índole que aun en el Renacimiento (como se vió en Milán y se verá en Bolonia) muchos creyeron en la fuerza y en la belleza del arco ojival, bastándoles enriquecerlo con una decoración correspondiente al gusto contemporáneo.

Un delicioso grupo de monumentos hace de Castell'Arquato un oasis medioeval que bien podría ser llamado el «San Gimignano dell'Emilia». La cima de la colina, coronada por el castillo de los Visconti, por el Palacio Público, por la iglesia (fig. 598) y por la canonjía, refléjase amablemente en el Arda, el noble río que, más abajo, corre junto á la Abadía de Chiaravalle della Colomba, fundada hacia 1135

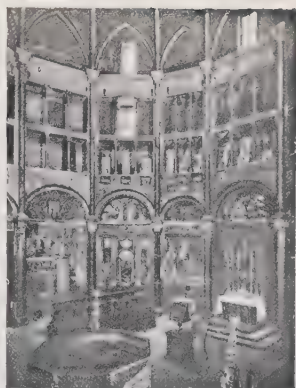


FIG. 601.—PARMA: BAPTISTERIO.

(Fot. Alinari.)



FIG. 602.—MÓDENA:
CATEDRAL Y GHIRLANDINA.

(Fot. Alinari.)



FIG. 603.—B. ANTEлами: DESCENDIMIENTO.

Parma, Catedral.

(Fot. Alinari.)



FIG. 604.—MÓDENA: CATEDRAL. (Fot. Alinari.)



FIG. 605.—FERRARA: CATEDRAL. (Fot. Alinari.)

por Bernardo de Fontaine, de la cual subsisten la iglesia de tres naves, con bóvedas de cruce-ría, y el magnífico claustro del siglo XIV. En la vía Emilia encuéntrase después Borgo San Donnino que se enorgullece con una de las más

hermosas catedrales románicas de la región, comenzada sobre 1100 y continuada con gran lentitud. Interesantes son el ábside exterior «a loggia» y la fachada sin terminar (fig. 599), adornada de esculturas, atribuida á Benedetto Antelami. En Parma, á más de la grandiosa Catedral (empezada en 1058 y acabada en el siglo XIII, con amplia cúpula sobre la nave mayor y el brazo transversal del cruce-ro y portal, por Juan Bono da Bissone), admírase uno de los más bellos y mayores baptisterios de Italia (fig. 600), fundado al declinar el siglo XII: por fuera, octogonal; por dentro, de diez y seis lados; con galerías practicables en una y otra parte (fig. 601); rico al

exterior, con esculturas atribuidas á Antelami y con pinturas románicas en el interior. La obra de Benedetto Antelami, que con nombre tal se revela uno de los escultores originarios de Como, según vimos al hablar de Génova, es hoy discutida, tanto respecto del Domo de San Donnino como del baptisterio de Parma. Sea de ello lo que fuere, su *Descendimiento* (fig. 603), en otro tiempo perteneciente al «pontile» del Domo parmesano, y que lleva la fecha de 1178, nos lo presenta como artista deseoso de hurtarse á la grosera tosquedad del tiempo, mirando obras antiguas y extranjeras, esculpiendo con apasionada rebusca de formas y de sentimiento y exornando con soltura fondos y contornos.

En Reggio Emilia, como en Bolonia, el antiguo Domo fué ahogado entre renovaciones y reconstrucciones; pero surge todavía grandioso y eminente el de Módena (figs. 602 y 604). Comenzado por Lanfranco en 1099, consagrado en 1184 y terminado más tarde, aparece ahora cual el monumento más completo de aquel período. En su fachada hay esculturas de Wiligelmo (figura 594), el cual, tres cuartos de siglo antes que Antelami, ávido de conquistar terreno al pasado, logró cierta grandiosidad decorativa que le hizo superior á Niccolò, compañero suyo de trabajo. No está el menor realce



FIG. 606. — RAVENNA:
PUERTA DE SAN JUAN EVANGELISTA.
(Fot. Alinari.)



FIG. 607. — BOLONIA: GRUPO DE IGLESIAS LLAMADO
DE SAN ESTEBAN. (Fot. dell'Emilia.)



FIG. 608.—FORLÌ: SAN MERCURIALE.

(Fot. Alinari.)

la ojiva triunfaba segura pudo verse acabada la fachada por la mano de artífices entre los cuales reconocemos la que esculpió la puerta de San Juan Evangelista, en Ravena (fig. 606).

El grupo de monumentos designados con el nombre de San Esteban, en Bolonia (fig. 607), es más interesante que hermoso: una aglomeración de iglesias, claustros, criptas, sin grandiosidad bajo ningún aspecto. La Romaña no posee monumentos importantes del período románico, á excepción del Domo de San León, de 1173, y, en parte, San Mercuriale di Forlì (fig. 608), rehecho después del incendio acaecido aquel mismo año, y adornado aún con un portal en donde el escultor románico labró una Adoración de los Magos, curiosa por ciertas actitudes realistas que no carecen de interés ni de aire cómico.

del Domo de Módena en su campanil, muy celebrado, llamado la Ghirlandina y construido entre 1224 y 1319 (fig. 602).

La Catedral de Ferrara (figura 605), consagrada en 1135, debiera ser en conjunto más grandiosa si no fuese por el interior, modernizado en 1712. Entre sus primeros escultores hallamos un Niccolò y un Guillermo ó Wilielmo, que son los mismos sin duda que ejecutaron las esculturas de Módena, y acaso algo en 1117 para San Silvestre de Nonantola, otra notable iglesia románica. Mas la construcción del Domo ferrarense avanzaba muy despacio durante siglos, hasta la mitad del xiv; cuando



FIG. 609.—BOLONIA: LAS DOS TORRES.

(Fot. Alinari.)

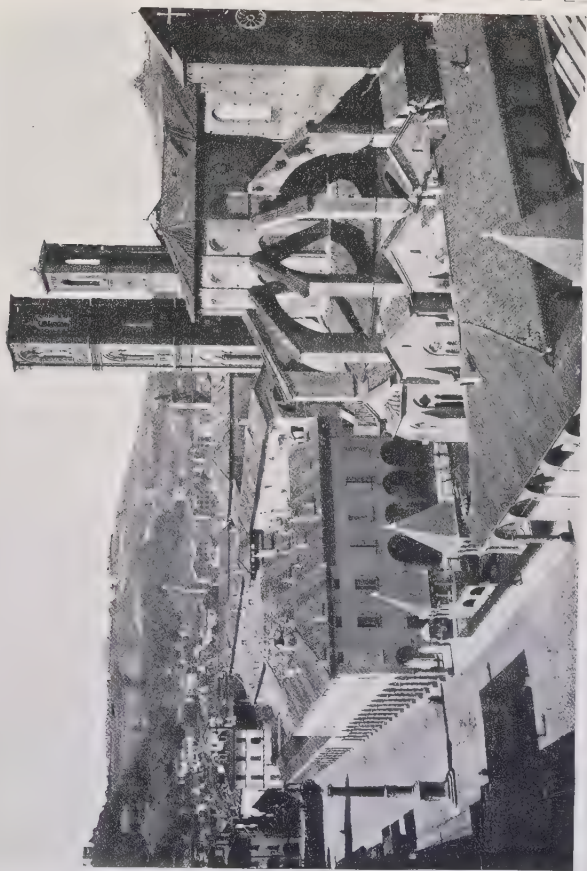


FIG. 610.
BOLOGNA:
SAN FRANCISCO.
(*Fot. dell'Emilia.*)



FIG. 611.—BOLONIA: SAN FRANCISCO.



FIG. 612.—BOLONIA: SAN PETRONIO.

(Fot. Alinari.)

Más que en ningún otro sitio, en Bolonia son curiosísimas las torres—había allí más de doscientas—construídas durante el período comunal, en los siglos XII y XIII (fig. 609). El espesor de sus muros en la parte baja excede en anchura al espacio dejado en hueco al interior. A medida que se eleva, el grueso disminuye por una serie de escotaduras interiores y por otra externa distinta de forma y de altura. El muro está constituido por dos capas de ladrillo muy sólidas, la una hacia afuera, la otra hacia adentro, entre las que hay un cemento de cal y guijas. Las bases, casi siempre en pendiente, aparecen revestidas por largos paralelepípedos de selenita procedentes del monte Donato. Además de las puertas estrechas, del arquitrabe de selenita sostenido por dos ménsulas y rematado por una arcada ciega y aguda, hay constantemente en las torres otra puerta de diez á doce metros de alto, que servía sin duda para entrar por las casas contiguas. Las ventanas eran raras, pequeñas y con arco á toda cimbra.

Bolonia compensa la pobreza de iglesias románicas con varias grandiosas de estilo ojival, elevadas en los siglos XIII y XIV, y que, con exclusión de algunas—por ejemplo, Santo Domingo y San Jacobo, transformadas especialmente en el interior,—conservan el primitivo aspecto. Verdad es que muchos lugares de la Emilia tienen edificios religiosos y civiles en donde la

ojiva se presenta con elegancia, plenamente triunfal ó florecida sobre construcciones anteriores; pero ninguna ciudad mejor que Bolonia muestra un ensayo más continuo y completo de desarrollo del estilo, desde San Francisco, iglesia de tres naves (figuras 610 y 611), principiada en 1236 bajo el influjo evidente del gótico francés, hasta San Martín, Santa María de los Servitas (fig. 613)—que pasa por ser de Andrés Manfredi—y San Petronio (fig. 612), obra ilustre de Antonio di Vincenzo, en quien el espíritu italiano triunfa de lleno. Notables arquitectos fueron, también en Bolonia, entre 1389 casi y 1430, Lorenzo di Domenico da Bagnomarina, autor del Foro dei Mercanti (1379—fig. 614); Juan de Siena († 1440), que, pasando después con los de Este, terminó la Rocca (fortaleza) di Finale, y Fieravante Fieravanti, al que se debe la reconstrucción del Palacio Público (1425-1428—fig. 616). Mas nadie puede parangonarse con Antonio di Vincenzo (1350?-1401?). Encargado en un principio de diferentes trabajos de índole militar, de la Rocca di Cento, de la de Pieve di Cento y otras de la comarca, y luego de las murallas y puertas de Bolonia, acabó por dar ancho desfogue á su saber de constructor y á su gusto de artista en San Petronio (fig. 612) y en el campanil de San Francisco, uno de los más elegantes de Italia por sus equilibradas proporciones y por la sutil red de adornos en terracota (fig. 610).

La escultura era por entonces en Bolonia de importación en su mayoría: pocos nombres de marmolistas son boloneses; algunos, toscanos; muchos, venecianos; entre éstos, los hermanos Jacobello y Pedro-Pablo dalle Masegne (autores del gran altar marmóreo de San Francisco—1388-96, fig. 617—y del sepulcro Legnani); Juan di Riguzzo y Pablo Bonaiuto, que, alrededor de 1393, enriquecieron con medias figuras el basamento de la fachada de San Petronio, de las cuales no es posible excluir la influencia del arte monumental plástico de Praga, y en especial del de Peter Parler; es de considerar en tanto la presencia en Bolonia del alemán Juan Fe-



FIG. 613.—BOLONIA: SANTA MARÍA DEI SERVI.
(Fot. Alinari.)

rrabech, ocupado en los mismos trabajos. Venecianos fueron también los autores de los magníficos y vivos bajos relieves de las ventanas laterales de aquella iglesia, que se tienen por obra de Jerónimo Barosso y de Francisco Dardi.

Pero la luz y el calor del Renacimiento debían penetrar en Bolonia merced al arte de un escultor sienés, Jacobo della Quercia, llamado allí en 1425 por el arzobispo D'Arles para esculpir la puerta mayor de San Petronio (fig. 615). Celebrado antes por su fuente Gaia de Siena, terminó en el arco del templo bolonés treinta y dos medias figuras de patriarcas y de profetas con Dios en el centro, y quince historias del Viejo y Nuevo Testamento en las pilastras y en el arquitrabe, sobre el cual descansa una espléndida Virgen con el Niño (fig. 618). Esta poderosa creación—dejada sin terminar por Jacobo á causa de infinitas cuestiones con los mayordomos de la fábrica, choques, y por último la marcha de aquél—sigue siendo no obstante la obra más admirable de escultura en Bolonia; tan admirable por las proporciones arquitectónicas cuanto por la energía nueva con que los relieves están concebidos y ejecutados. Mucho la admiró Miguel Angel cuando, muy joven, fué á Bolonia á esculpir algunas estatuillas para el sepulcro de Santo Domingo y cuando más tarde modeló, fundió y dispuso sobre la puerta misma de Jacobo la estatua de Julio II. Las impresiones recibidas

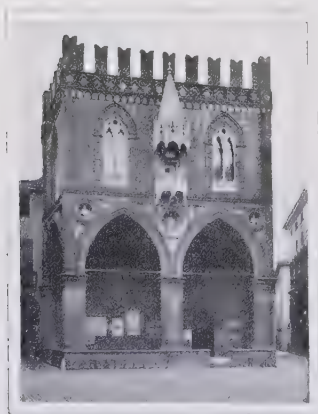


FIG. 614.—BOLONIA: FORO DE LOS MERCADERES.



FIG. 615.—BOLONIA: SAN PETRONIO. PUERTA MAYOR.

(Fot. Alinari.)

entonces no se le borra-
ron jamás de la mente,
y algunas figuras y com-
posiciones de la Sixtina
viven para atestiguarlo.



FIG. 616.—BOLONIA: PATIO DEL PALACIO
MUNICIPAL. (Fot. dell'Emilia.)

BIBLIOGRAFÍA.—A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, III-V; A. VENTURI, *Unbekannte und vergessene Künstler der Emilia*, en *Fahrbuch d. Königlich. Preuss. Kunstsaml.*, XI, 183; V. MARCHESE, *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani*, Polonia, 1878-79; A. BELTRAMELLI, *Da Comacchio ad Argenta*, Bergamo, 1905; *Descrizione dei monumenti e delle pitture di Piacenza*, Parma, 1828; L. CARABELLI, *Guida ai monumenti storici ed artistici di Piacenza*, Lodi, 1841; L. AMBIVERI, *Gli artisti piacentini*, Piacenza, 1879; G. TIRABOSCHI, *Biblioteca modenese*, vol. VI, Mod. 1786; G. B. VENTURI, *Notizie di artisti reggiani non ricordati dal Tiraboschi*, Modena, 1883; P. DONATI, *Nuova descrizione di Parma*, Parma, 1824; G. BERTOLUZZI, *Guida di Parma*, Parma, 1830; P. MARTINI, *Guida di Parma*, Parma, 1871; J. KOHTE, *Aus Parma*, en *Blätter f. Architektur und Kunsthandwerk*, 1900, núm. 9; G. AGNELLI, *Ferrara e Pomposa*, Bergamo, 1906; A. MESSERI y A. CALZI, *Faenza nella storia e nell'arte*, Faenza, 1909; G. PAZI, *Guida di Ferrara*, Ferrara, 1875; A. CREPELLANI, *Guida di Modena*, Modena, 1879; L. VEDRIANI, *Raccolta de' pittori, scultori e architetti modenesi più celebri*, Modena, 1662; L. RICCI, *Coreografia dei territori di Modena, Reggio, etc.*, Modena, 1788; G. BERTONI, *Atlante storico paleografico del Duomo di Modena*, Modena, 1909; LUIGI RINALDI, *Castelvetto e le sue chiese*, Modena, 1909; G. BIANCONI, *Guida di Bologna*, Bologna, 1835; L. WEBER, *Bologna*, Leipzig, 1902; G. RICCI, *Guida di Bologna*, Bologna, 1908; PIERRE DE BOUCHAUD, *Bologna*, Paris, 1909; E. CALZINI y G. MAZZATINI, *Guida di Forlì*, Forlì, 1893; L. TONINI, *Storia di Rimini*; G. GOZZADINI, *Note per studi sull'architettura civile in Bologna dal sec. XIII al XVI*, Modena, 1877; L. MOLOSSI, *Vocabolario topografico dei ducati di Parma, Piacenza e Guastalla*, Parma, 1832-34; R. FACCIONI, *Relazione dei lavori compiuti dall'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti dell'Emilia*, Bologna, 1898 y 1901; V. MAESTRI, *Di alcune costruzioni medioevali dell'Apennino modenese*, Modena, 1895-98; G. CAMPORI, *Gli architetti e ingegneri degli Estensi dal sec. XIII al XVI*, Modena, 1882; I. KOHTE, *Die Kathedrale von Piacenza*, en *Blätter für Architektur und Kunsthandwerk* núm. 7, 1900; *Consolidamento e ristauri del duomo di Piacenza*, Piacenza, 1906; L. CERRI, *La Cattedrale di Piacenza prima e dopo i ristauri*, en el *Arch. Stor. per le Prov. parmensi*, IX, 1909; G. B. TOSCHI, *Le sculture di Benedetto Antelami a Borgo S. Donnino*, en el *Archivio Storico dell'Arte*, I, 1888; LOPEZ, *Cenni intorno alla vita e alle opere di Benedetto Antelami*, en *Vendemmiatore*, Parma, 1846; M. G. ZIMMERMANN, *Oberitalienische Plastik im frühen und hohen Mittelalter*, Leipzig, 1897; ODORICI, *La Cattedrale di Parma*, Milán, 1804; LOPEZ, *Il battistero di Parma*; ANDREA BALLETTI, Ma-

donne scolpite nell' *Reggiano*, en la *Rassegna d'Arte*, 1909; BORTOLOTTI, *Monumenti di Storia patria delle provincie modenesi*, Módena, 1886; *Guida d'll' Apennino modenese*, Rocca S. Casciano, 1895; A. BRIAN, *Apennino Parmense*, Parma, 1903; SCHNAASE, *Geschichte der bildenden Kunst in Mittelalter*, IV, Düsseldorf, 1871; A. MANZINI, *La Pieve di Trebbio*, Módena, 1907; BORGHI, *Il duomo, ossia cenni storici e descrittivi della Cattedrale di Modena*, Módena, 1845; G. MESSORI-ROSCAGLIA, *Cattedrale di Modena*, Módena, 1878; DON-

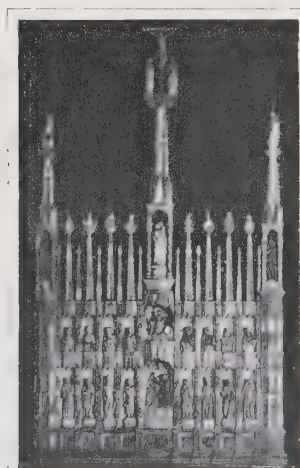


FIG. 617.—BOLOGNA: SAN FRANCISCO.
RETABLO DEL ALTAR MAYOR.

(Fot. Alinari.)

DI, *Notizie storiche e artistiche del duomo di Modena*, Módena, 1896; G. CAPPELLO, *Il duomo di Modena*, en el *Emporium*, IX, 1899; G. OGIBENE, *Il duomo e la torre di Modena*, Módena, 1906; W. FORSTER, *Zur Litteraturgeschichte. Ein neues Artusdokument*, en *Zeitschrift für romanische Philologie*, XXII, 2, 243-48; M. REYMOND, *L'autel majeur du Dôme de Modène*, Paris, 1902; B. COLFI, *Di una recente interpretazione data alle sculture dell'archivolto nella porta settentrionale del duomo di Modena*, en *Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le provincie modenesi*, serie IV, volumen X, 1899; G. AGNELLI, *La porta maggiore della cattedrale di Ferrara*, en el *Emporium*, 1906; G. AGNELLI, *Le porte di Ferrara*, Bergamo, 1909; TIRABOSCHI, *Storia dell'augusta abbazia di S. Silvestro a Nonantola*, Módena, 1784; L. MONTAGNANI, *Storia dell'augusta badia di S. Silvestro di Nonantola*, Módena, 1838; C. CESARI, *Saggio storico artistico Nonantola*, Módena, 1901; F. FRANCIOSI, *La sagra di Carpi*, Carpi, 1877; A. VENTURI, *Lo scultore romanico del S. Mercuriale di Forlì*, en *L'Arte*, 1898; G. GUIDICINI, *Cose notabili di Bologna*, Bologna, 1868-73, con *Supplemento* di LUIGI BREVEN-

TANI, Bologna, 1908; *L' Appennino bolognese*, Bologna, 1884; I. B. SUBINO, *Architettura a Bologna nei secoli XIII e XIV*, Bologna, 1909; A. RUBBIANI, *Il palazzo di re Enzo in Bologna*, Bologna, 1906; A. RUBBIANI, *Il palazzo dei Notari in Bologna*, Milán, 1907; C. RICCI, *Monumenti sepolcrali di lettori dello Studio bolognese*, Bologna, 1888; A. RUBBIANI, *La chiesa di S. Francesco a Bologna*, Bologna, 1886; A. COSTA, *Descrizione della chiesa parrocchiale di San Martino Maggiore e luoghi annessi*, Bologna, 1879; E. ORIOLI, *Il Foro dei Mercanti in Bologna*, en el *Archivio Storico dell'Arte*, V, 1892; A. RUBBIANI y A. TARTARINI, *I restauri alla Mercanzia*, Bologna, 1889; F. MALAGUZZI, *La chiesa e il portico di S. Giacomo in Bologna*, en el *Archivio Storico dell'Arte*, VII, 1894; A. RUBBIANI, *S. Giacomo degli Eremitani in Bologna*, en la *Rassegna d'Arte*, 1909; A. BACCHI DELLA LEGA, *Bibliografia Petroniana*, en *Atti e Mem. della R. Dep. di S. P. per le provincie di Romagna*, III serie, núm. IX; A. GALLI, *La fabbrica di S. Petronio*, Bologna, 1889, y *Maestro Antonio di Vincenzo* en el *Archivio Storico dell'Arte*, IV, Roma, 1891; E. BOLTRICARI-MANZINI, *Cenni storici sopra le antiche e sull'odierna Cattedrale di Bologna*,

Módena, 1877; A. SUX, *Die monumentale Plastik der Prager Dombauhütte um die Wende des XIV und XV Jahrhunderts*, en *Kunstgeschichtliches Jahrbuch*, 1908; DAVIA, *Le sculture delle porte della basilica di S. Petronio in Bologna*, Bologna, 1833; J. CORNELIUS, *Jacopo della Quercia*, Halle, 1896; C. RICCI, *Fieravante Fieravanti e l'architettura bolognese nella prima metà del sec. XV*, en el *Archivio Storico dell'Arte*, IV, 1891; C. RICCI, *Giovanni da Siena*, *ibid.*, V, 1892.



FIG. 618.—BOLONIA: SAN PETRONIO. VIRGEN
DE JACOBO DELLA QUERCIA.

(Fot. Atinari.)



FIG. 610.—REGGIO EMILIA: CATEDRAL. ADÁN Y EVA DE PRÓSPERO CLEMENTI.

(Fot. Fantuzzi.)

XXI

EMILIA

LA ARQUITECTURA DEL RENACIMIENTO.—LA ESCULTURA HASTA EL SIGLO XIX

La primavera del Renacimiento ha pasado por Emilia dejando una floración hasta en los lugares más retirados. No hay aldea, ni castillo, ni ciudad en donde no se encuentren huellas, adornadas aún con su gracia inimitable, y ciertamente, no bastarían diez volúmenes como el presente para recordar y para describir puntualmente todas sus admirables galas.

Dijimos á su tiempo cómo ninguna región de Italia puede vanagloriarse mejor que ésta de haber tenido más Cortes. Si las de las familias de Este y de Bentivoglio han descollado, no lo han hecho para privar á las demás de gloriarse con una acción continua y férvida en pro de las letras y del Arte.

Véanse, si no, encima de Reggio, el Castillo de Escandiano, que Mateo María Boiardo, más pintor que otros, pobló con las fantásticas visiones del *Orlando enamorado*, y el amurallado Castelvetro, embellecido con palacios por los Rangoni; véanse el castillo de Mirandola, en el que Juan Pico adiestróse, con la

prodigiosa cultura suya, á discutir arduas tesis y á combatir rancias supersticiones feroces, y el gran castillo de Carpi (figura 620) que Alberto Pío mandó decorar á Benardino Loschi, mientras en la embellecida y fortificada ciudad elevaba un San Nicolás conforme á la traza de Baltasar Peruzzi; véase Correggio y su elegante palacio que Francisca de Brandeburgo quiso alegrar con logias y labrados mármoles para recibir digna y gentilmente á Verónica Gambara; véase Novellara de la Roca en donde Francisco Gonzaga y Constanza Strozzi se dedicaron de consuno á las obras de arte y de piedad; véase Guastalla, en donde el espíritu extraño y violento de Aquiles Torelli encontró calma ocupándose de la construcción de su palacio; véase la soberbia mole de Montechiarugolo que conoció la leda juventud de Bárbara Torelli, la celebrada por el Ariosto; véase Cortemaggiore, ampliada y exornada por Juan Ludovico Palavicino con una fortaleza, y las dos magníficas iglesias de Santa María de la Natividad y de las Gracias, obra esta última que acabó el hijo de aquél, Orlando, encargando al Pordenone que la ilustrara con sus



FIG. 620.—CARPI: CASTILLO DE LOS PIO.

(Fot. dell'Emilia.)

pinceles; véanse los castillos de Torchiara (fig. 621) y de Rocca Bianca, de soberbias arquitectura y decoración en que se distinguió Pedro María Rossi, quien con un gusto perfecto dirigió á los pintores de Cremona para que representaran allí historias de amor alusivas á su dama Blanca Pellegrini, ó á la dulce Griselda



FIG. 621.—CASTILLO DE TORCHIARA.

(Fot. Cassarini.)



FIG. 622.—FORLÌ: PALACIO DEL PODESTÀ.

(Fot. Alinari.)

Vagando hoy por los sitios evocados, asáltale al alma una melancolía profunda: tan solitarias y desiertas están sus calles, que sólo los monumentos hablan de las antiguas glorias. Y en ellos búscase, no sin tristeza, despertar al pasado, ó retrotrae uno la mente á los días en que tantos señores, y poetas y artistas, pensaban y trabajaban por la civilización, y los más cultos iban allí á admirar y ser admirados, formando senados ideal-



FIG. 623.—FAENZA: CATEDRAL.

(Fot. Alinari.)

del Boccaccio; y el castillo de San Secondo, que Troilo ensanchó y adornó con esplendidez acaso superabundante; véase la fortaleza de Fontenellato, en donde los Sanvitale alojaron al Parmigianino, que había de dejar allí la historia de Diana y de Acteón; y, finalmente, Busseto, secularmente adicta á los Palavicino, los cuales alzaron el fuerte, las murallas, por desgracia en ruinas, y notables iglesias.

Estos, callando el nombre de otros muchos, eran los lugares secundarios de la Emilia en los que el Renacimiento había hallado sus más firmes sostenes.

mente altos y celebrados por un soberbio florecer de imágenes gratas y conceptos nuevos, una serie de conquistas en el arte y en la ciencia, una cortesía en el trato, un esmero meticuloso en la persona, desconocidos antes.

Por lo demás, el temperamento emiliano se mostró divertido y burlón desde el primer despertar del al-

EMILIA

ma itálica. En plena superstición medioeval, ya Fray Salimbeni llena su crónica de fácil argucia y Bienvenido Rambaldi ameniza con anécdotas juveniles el comentario á la *Divina Comedia*. Emilia viene á ser más tarde patria del *Orlando enamorado*, del *Orlando furioso*, del *Cubo robado* y de la plácida pintura del Correggio.

No tan alegre, ni aun en el Renacimiento, es la Romaña, para la que siempre es de actualidad la admonición de Dante:

Romagna tua non è e non fu mai
senza guerra ne'cuor de'suoi tiranni.



FIG. 624. —CESENA: BIBLIOTECA MALATESTIANA.

(Fot. Alinari.)

Pero no estuvo en ella el arte preterido ni mucho menos: tanto, que allí apareció á mediados del siglo xv la primera grande obra informada por los nuevos cánones y en la que León Bautista Alberti no se limitó á reproducir detalles tomados de las formas clásicas, sino que quiso y consiguió dar la impresión compleja del sentimiento arquitectónico antiguo (fig. 625). El ensanche de la iglesia de San Francisco de Rimini—al que contribuyeron el medallista veronés Mateo Pasti y Mateo Nuti de Nocera — fué resultado de las más características aptitudes de entonces, acendradas al fuego que ardía en las almas de Alberti y de Segismundo Pandolfo Malatesta. Alberti, como artista, quiso llevar el gracioso poder del arte; Segismundo, enamorado, el fuego del amor; en-



FIG. 625. —RIMINI: SAN FRANCISCO. (Fot. Alinari.)



FIG. 626. — IMOLA: PALACIO DE LOS SFORZA. (Fot. Alinari.)

trambos, cultos y ganosos de gloria, la idealidad suprema de la cultura clásica y del humanismo. La humilde iglesia gótica de los Franciscanos ciñóse á la sazón de arcos y sepulcros, pero aquéllos asemejáronse á los arcos de los triunfadores romanos, y las tumbas fueron para los poetas y filósofos que ennoblecieran la corte de los Malatesta. Agustín de Duccio llevó allí deliciosas criaturas envueltas en velos tortuosos y angelotes desnudos saltando en danzas de embriaguez.

Mientras de tal modo se embellecía en Rimini el « templo malatestino », Domingo Malatesta Novello mandaba que le cons-

truyese el ya mentado Nuti un soberbio palacio y una magnífica biblioteca (fig. 624) en Cesena, donde aun hoy, el orgullo ciudadano atribuye á Bramante la hermosa iglesia de Santa María del Monte.

No menor ansia de embellecimiento se apoderó de Forlì, durante el trágico y tumultuoso paso sucesivo de los Ordelaffi, de la Iglesia, de los Riario, de César Borgia. La feroz y sanguinaria Catalina Sforza reclamó todos los encantos del arte para adornar un nido de delicias á Juan de Médicis en su castillo. Y allí subsisten aún, del Renacimiento, el Palacio del Podestá (figura 622), construído en 1459 por Mateo di Riceputo, y parte de San Blas, adornada con frescos del Palmezzano y esculturas de Francisco de Simón da Fie-



FIG. 627. — IMOLA: PALACIO SERSANTI. (Fot. Cassarini.)

sole; y mucho más quedaría si los siglos xvii y xviii no lo hubiesen querido transformar y vestir todo de nuevo. Sin embargo, á algunos kilómetros de Forlì, no muy lejos del Ronco, entre fertilísimos campos, surge la iglesia, de planta central, de Fornó, construída en 1450, y tan lozana como desconocida. Muestras conspicuas del estilo florentino aparecen en la catedral de Faenza (fig. 623), comenzada en 1474 por Julián da Maiano, y en el palacio Sforza (fig. 626), de Imola, próximo á otras construcciones de tipo bramantesco, como la tribuna de Julio II, ó boloñés, como el palacio Sersanti, ya por el empleo del pórtico, ya por el uso abundante de las terracotas ornamentales (fig. 627). El soplo del Renacimiento llega á Ravena desde Venecia, que la tiene sometida. Pedro Lombardi, y sus hijos



FIG. 628.—RAVENA: GALERÍA DEL JARDÍN DE LOS PORTUENSI. (Fot. Ranieri.)



FIG. 629.—FERRARA: PUERTA DEL PALACIO SCHIFANOJA. (Fot. Alinari.)

le dejan la columna de la Plaza y el sepulcro de Dante (1483). Prepara acaso también los diseños de los claustros y de la Loggia del Jardín de Santa María en Porto (1502-1518 — fig. 628). Más adelante, su hijo Julio esculpe la estatua de Guidarello Guidarelli, de faz profundamente dolorosa (1525); más tarde aún (1562), Andrés da Valle, autor del patio de la Universidad de Padua (véase pág. 134), traza el claustro de columnas gemelas del monasterio de San Vital.

Con muy distinto vigor florecía entretanto el Renacimiento en Ferrara, sobre todo desde Leonello de Este, espíritu sutil



FIG. 630.—FERRARA: PALACIO DE LOS DIAMANTI.

(Fot. Alinari.)

«educado en la disciplina de lo bello», y de Borso, mayor que él, que le sucedió en 1450, y en cuyo tiempo trabajaban ya insignes pintores y multitud de artistas entregados á las artes menores, como bordadores y encajeros llegados de Flandes y de Francia, orífices, sobre todo lombardos, medallistas, entalladores, etcétera. A Borso se remonta la Gran Cartuja

y el acabamiento del palacio de Schifanoja (1466-69—fig. 629), maravilla de gracia que alzó el ingenio de Pedro Benvenuti y decoraron á porfía los pintores ferrareses, y en especial Francisco del Cossa.

Hércules I (1471-1505) juzgó después angosta la ciudad y la ensanchó con esas calles amplias y rectas que la hacen merecer cronológicamente el dictado de primera ciudad moderna de Europa. De la ingente obra se encargó Blas Rossetti, á quien debe Ferrara, entre muchas cosas, la iglesia de Santa Maria in Vado, la de San Francisco—que tiene sobre las tres naves ordinarias una serie de cúpulas chatas, el palacio de los Diamanti (figura 630) - en el que tuvo por compañero al escultor Gabriel Frioni, de Mantua - y el palacio de Ludovico el Moro, soberbio aun en su abandono y miseria, precisamente porque *non copre abito vil la nobil luce!*

Ignórase quiénes fueron los autores del palacio Sacratí, hoy Proserpi, y de su puerta, ejemplo admirable de medida arquitectónica y de gracia decorativa (fig. 631); y también del palacio Roverella, singular por su amplia ornamentación rojiza de terracotas. Sábese empero que Benvenuti trazó también la escalera del palacio Cívico, y Antón Francisco Sardi la próxima Lonja (1503).

Hércules I mantuvo alerta tanta vitalidad artística, aun en medio de conjuraciones, carestías, incendios, pestilencias é inundaciones; y si se amortiguó un tanto al arreciar las guerras, en los días de Alfonso I y de Lucrecia Borgia, no cesó, sin embargo, puesto que el gigantesco castillo cuyos cimientos echara ya

en 1385 Bartolino Ploti da Novara alcanzó magnificencia cada vez mayor (fig. 632) y que surgió aquel «Castel Tedaldo» cantado por el Ariosto y derribado por Clemente VIII.

* * *

Las grandes nevadas á que está sujeta Bolonia, adosada á unos collados y expuesta al cierzo, frente al inmenso valle del Po, le han valido uno de los más singulares caracteres arquitectónicos. Todas ó casi todas sus calles están flanqueadas por soportales, muy desarrollados ya en el siglo XIII, como lo prueban las casas Isolani (fig. 633), Grassi, etc. Apeados primero por puntales de madera asentados sobre bases de selenita, sirven generalmente para proteger uno de los pisos de la casa y para sostener otro. Con el aumento del bienestar y los adelantos del arte van asumiendo formas más grandiosas y bellas; á las columnas de madera sustitúyenlas otras de granito ó lachillo; enriquecéense las labores de los capiteles marmóreos; florecen pomposas las ornamentaciones de terracota á lo largo de las cornisas, en derredor de arcos y ventanas. Y tantas columnas y archivoltas y arcos, ya alineados junto á las calles, como naves de basilica, ya encorvados como filas de árboles á orillas de los canales, ya oscuros frente á plazas llenas de sol ó soleados frente á oscuras sinuosidades, crean recursos y contrastes de líneas y juegos de luces que no han debido entrar por poco en la formación de la gran escuela perspectiva y escenográfica de Bolonia, que floreció durante más de tres siglos, arrancando de Sebastián Serlio, teorizante y arquitecto.

El primer Renacimiento bolonés corresponde á los señoríos de Sante y de Juan II Bentivoglio, que fueron del 1455 al 1506, y no hay exageración en afirmar que son unos ciento los edificios de aquel período, grandes ó pequeños y de distinto mérito, que subsisten aún en



FIG. 631. FERRARA: PUERIA DEL PALACIO SACCATI.

(Fot. Alinari.)

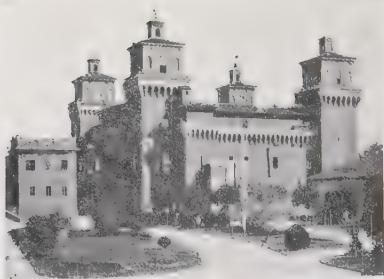


FIG. 632. FERRARA: CASTILLO. (Fot. Alinari.)

norma para muchas construcciones de las que por entonces se hicieron en la ciudad, entre ellas para el palacio de los Pañeros, alzado por Juan Piccinini de Como, en los años 1486-96 y en la parte interior del palacio Sanuti, después Bentivoglio y hoy Bevilacqua, en el que trabajaron principalmente, entre una multitud de artistas boloñeses y toscanos, Marsilio Infrangipane de Altomena (Pontassieve) y Tomás Filippi de Varignana, unidos después en otras empresas. Las esculturas de la fachada (figura 634) asignanse empero á Francisco de Simón Ferrucci, fiesolano, autor del monumento á Tartagni y de otras muchas cosas en Romagna. En Bolonia, como en las demás grandes ciudades de Italia, pululaban los artistas forasteros. Además de los ya nombrados, tenemos, en efecto, al mantuano Sperandio, que trazó el diseño de la parte alta del campanil de San Petronio y modeló los ornamentos del sepulcro de Alejandro-V, si no los de la fachada del Corpus Domini (fig. 636), debidos acaso á Infrangipane y á sus ayudantes, como los del palacio del Podestá; á Zilio de Gandria en el lago de Lugano y á Donato de

Bolonia. Pero el palacio que podía darnos la medida del esplendor de aquella Corte, el que se reputó por «el más hermoso edificio civil de Italia», fué destruído por la furia popular excitada ocultamente por Julio II. Su arquitectura, obra del maestro Pagno di Lapo Portigiani, de Fiesole, de quien subsiste aún hoy el palacio Isolani (1451-55), sirvió de



FIG. 633.- BOLONIA: CASA ISOLANI.

(Fot. dell'Emilia.)



FIG. 634.—BOLONIA: PALACIO BEVILACQUA.

(Fot. dell'Emilia.)

Gaio de Cernobbio, que se suceden en las obras de la Madonna de la Galliera; á Francisco de Dozza, que trabajó no sólo en los muros del palacio del Podestá (fig. 635), sino en el trazado del campanil de San Petronio, etc. Pero va emparejada con la obra de éstos la de los constructores y arquitectos boloñeses seguidores de Lorenzo de Bagnomartino, de Antonio di Vincenzo, de Fieravante Fieravanti, como Rodolfo, hijo del último, llamado Aristóteles, ingenio singularísimo, artista, *ingeniero*, hidráulico, mecánico, que espera una monografía que le revele en su universalidad. En efecto, él, con Bertola de Novate, con Aguzio el cremonés y con otros más, contribuyó al progreso de los estudios hidráulicos con descubrimientos que se le suelen atribuir



FIG. 635.—BOLONIA: PALACIO DEL PODESTÁ.

(Fot. Alinari.)

á Leonardo; reconstruyó un campanil en Venecia; alzó otro en Bolonia hasta 35 pies; levantó fortalezas, casas, y trabajó en el Kremlin en Moscou, donde murió en 1486, septuagenario. Otros de la misma familia trabajaron en Bolonia y con ellos el maestro Gaspar Nadi, cronista también; Arduino Arriguzzi († 1531), autor de un modelo para la terminación de San Pe-

tronio y de la cúpula de San Juan *in Monte*, y otros á los que se deben soberbias construcciones que exornan las calles de Bolonia, como las casas Gualandi, Gradi, Aria y De Simonis; los pórticos del Baraccano y de San Giacomo; los palacios Pallavicini-Fibbia, Fava (fig. 638) y Ghislieri, hoy Brun. Sobre todos sus coetáneos descolló empero Andrés Marchesi (tr. 1515-1530), llamado, por su lugar de origen, el Formigine, jefe de una familia de artistas y de un gran estudio en el que se tallaban gentilmente no sólo mármoles, sino maderas y los marcos en que se ostentan hoy los cuadros de Francia y de sus discípulos. Delicioso como «escultor ornatista», mostróse después singularmente original y robusto en el pórtico de San Bartolomé (1515), el palacio Fantuzzi (1517-1522 -fig. 637) y el palacio Malvezzi Campeggi, que concluyó su hijo á mediados del siglo XVI.

Pero si en Emilia no hay ciudad que pueda hombrarse con Bolonia en cuanto al número de edificios del Renacimiento, pueden todas ellas presentar ciertamente conspicuos ejemplares. Hemos hablado ya de Ferrara y de otras ciudades menores. Módena nos muestra la iglesia de San Pedro, reedificada en 1476 por Pedro Barabani de Caspi; Reggio, la casa que fué de los Manfredi, hoy Rocca-Saporiti, probablemente de Bartolomé Spani; Parma esas maravillas de sólida elegancia que son el interior de San Juan Evangelista (1510—fig. 640) y la Virgen della Steccata (1521—fig. 639), obras ambas de Bernardino Zaccagni de Torchiara, ayudado en la Steccata por su hijo y en San Juan por Pedro Cavazzolo; Piacenza, por último, las no menos espléndidas iglesias de San Sixto (1499-1511—fig. 641) y de Santa María de Campagna (1522—fig. 642), trazadas por Alejo Tramello, enamorado de las formas bramantescas, como el autor del Santo Sepulcro y de parte del contiguo monasterio, si no es del propio Tramello, y el palacio Landi, admirablemente exornado por Juan Battaggio de Lodi y Agustín de Fondutis.



FIG. 636.—BOLONIA: PUERTA DEL CORPUS DOMINI. (Fot. dell'Emilia.)

Vemos, pues, que todo centro importante se puede gloriarse en Emilia de arquitectos propios correspondientes á aquella afortunada época y merecedores de una fama que todavía no han logrado. No se puede decir lo mismo de la escultura, puesto que hoy está probado que las más de sus obras son de forasteros. Ya hemos visto en Bolonia y Ravena lapidarios vénetos y en todas partes lombardos y toscanos. Cada documento que se descubre aporta nombres nuevos, de modo que la lista comprende ya millares. Ya hemos mencionado á algunos; añadiremos aquí, limitándonos á los mayores, que Andrés da Fiesole y Jacobo Lanfrani dejaron algo en Bolonia; que Nicolás Baronzelli, Dominico di Paris, Antonio Rossellino y Ambrosio da Milano trabajaron en Ferrara; Benedicto da Maiano en Faenza (en donde hallamos un notable artista del país, Pedro Barilotto, tr. 1528-1552), Juan Francisco



FIG. 637.—BOLONIA: PALACIO
FANTUZZI.

(Fot. Alinari.)



FIG. 638.—BOLONIA:
PALACIO FAVA.

d'Agrate en Parma, los hermanos Gazzaniga en Borgo San Donnino. Más tarde nos encontramos con León Leoni en Guastalla y con Francisco Mochi y multitud de ayudantes en Piacenza. En Bolonia trabajaron Miguel Angel, Gabriel y Zacarías Zacchi de Valterra, Juan Angel Montorsoli y Juan de Boloña; pero el que residió allí mayor tiempo y alcanzó mayor influjo, como veremos, fué Nicolás Pericoli, llamado el Tribolo (1485-1550).

Tampoco fué emiliano Nicolás dell'Arca (esclavón), pero se le puede considerar así como artista, puesto que allí transcurrió su vida entera; y si mostró caracteres de arte exótico, mostró también otros derivados de lo preexistente en Bolonia, y asimismo no ya sólo en la parte decorativa, de los dos fuertes pintores ferrareses Cosme Tura y Francisco del Cossa. Sabido es que, por lo general, es la escultura quien influye benéficamente en la pintura, pero en el caso presente las fechas y el examen complejo de las obras y la derivación artística de ambos pintores revelan un procedimiento inverso. Las ornamentaciones de los cuadros de Cosme del Museo de Berlín y las del fresco de Cossa en el Baraccano de Bolonia, el plegado largo y profundo de los paños en el temple del mismo Cossa que esté en la Pinacoteca boloñesa, ofrecen afinidades evidentes indiscutibles con las esculturas de Nicolás, que, más joven, trabajando como ellos en Bolonia por los mismos años, no podía dejar de tener en cuen-

ta su poderoso estilo ni resistirse á su atracción. De todos modos, valiente hasta la violencia en la expresión y en el gesto de las «Marías» que aúllan y se retuercen en torno al Cristo muerto (1463) como las planedras en los funerales de su tiempo, amenazadas en sus excesos por disposiciones estatutarias (figura 643), solemne y compuesto en la Madona del Palacio Público

(1478—fig. 644), sabe alcanzar una gracia insólita en el gran cimacio del sepulcro de Santo Domingo (1469-1473—fig. 646). Después de estos y otros trabajos, murió en 1494, doliéndose de que tantas fatigas no le hubiesen librado de morir en la miseria.

Las «Marías» llamadas «della Vita» son, si no nos equivocamos, las primeras figuras de gran tamaño y bulto redondo en terracota que aparecen en Emilia. El sepulcro de los Vari, de Jacobo della Quercia, no tiene más que bajos relieves y pequeñas estatuas simbólicas, y no encuentra imitadores. El de Alejandro V, de Sperandio, tiene veinte años menos. Así, se puede afirmar que el valeroso Guido Mazzoni (tr. ya en 1470), de Mó-

dena, llamado el Modanino y también el Paganino, más que en su ciudad natal y en la escuela de Galeotto Pavesi, se formó en Bolonia, en la de Nicolás. De Módena pasó á Busseto, á Reggio, á Cremona, á Venecia, á Nápoles, á Tours, desde donde volvió á su patria en 1507. Volvió á Francia al servicio de Luis XII y allí permaneció hasta la muerte del rey, acaecida en 1515;



FIG. 630.—PARMA: N. S. DE LA STECCATA.

(Fot. Alinari.)



FIG. 640.—PARMA: SAN JUAN EVANGELISTA.

(Fot. Alinari.)



FIG. 641.—PIACENZA: SAN SIXTO.

(Fot. Alinari.)

temporáneo Tilmann Riemenschneider, no perdona arruga, pelo, pliegue ni gesto. Todo ello, no obstante, sin perder de vista la expresión que logra evitando la violencia del maestro.

Entretanto, se afirma con él en Módena una grande y afortunada escuela de «terracottai». Admírase por la ornamentación á Andrés, Camilo y Pablo Bisogni, pero mucho más á Antonio

Begarelli (1498-1565) por las bellas figuras dispuestas á menudo en grupos tan pictóricos y tan suavemente expresivas que parecen tipos del Correggio traducidos en terracota (fig. 648). Es seguro, en efecto, que estuvo en contacto con el gran maestro en Parma, donde dejó elegantísimas estatuas en San Juan Evangelista.

Pero ¿quién escribirá la historia de los «terracottai» de Módena? Tra-



FIG. 642.—PIACENZA: N. S. DE CAMPAGNA.

(Fot. Alinari.)

bajaron más y con mayor felicidad de lo que se cree. En 1573 los monjes de San Vital de Ravena encargaban á Módena una serie de «querubines» de tierra cocida para adorno de una cornisa, lo que induce á sospechar que algunas terracotas ornamenta-



FIG. 643.—NICOLÁS DELL'ARCA: PIEDAD.
Bolonia, Iglesia della Vita. (Fot. dell'Emilia.)

les dispersas por Emilia y tenidas hoy por boloñesas puedan ser de Módena. De todas suertes, Bolonia produjo la serie acaso más rica del género, en parte porque encontró en aquel fortísimo material manera de resistir á los grandes hielos que destruían las ornamentaciones esculpidas en las areniscas del país, blandas y poco consistentes.

Las corporaciones de maestros boloñeses poseían grandes hornos en los que con matrices de madera y aun de metal estampábanse y cocíanse ladrillos de diversa ornamentación (figura 647). Disponiéndolos de varios modos, formábanse después las molduras y las demás decoraciones, lográndose así distintos efectos. Los primeros «cotti» aparecen en el siglo XIII y los últimos en el XVI. Para los barrocos son harto vulgares y los suprimen para sustituirlos por los follajes y los angelotes mofletudos de yeso y estuco, ya destrozados en gran parte, mientras que los «cotti» permanecen compactos más que los propios mármoles á través de los siglos.

A ejemplo de Nicolás dall'Arca y de Mazzoni modelaron en creta y llevaron también al horno gran-



FIG. 644.—NICOLÁS DELL'ARCA. VIRGEN.
Bolonia, Palacio Comunal. (Fot. dell'Emilia.)



FIG. 645.- GUIDO MAZZONI: PIEDAD, Módena, Iglesia de San Juan.

(Fol. Alinari.)

des relieves y estatuas Vicente Onofrio (figura 649). y Alfonso Lombardi (1497-1537), que se llamaba verdaderamente Cittadella, ferrarés quizá, pero oriundo de Lucca. En las estatuas parte de una concepción pictórica y naturalista, pero busca el efecto dando estructura más apretada á los grupos, y mejor aún idealizando las figuras sueltas. Entre

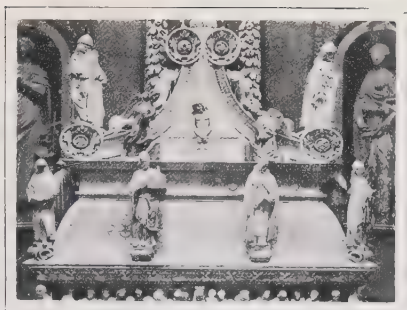


FIG. 646. — BOLONIA: SEPULCRO DE SANTO DOMINGO. DETALLE. (Fot. dell'Emilia.)

sus obras más estimables están los relieves del zócalo del Sepulcro de Santo Domingo, el grupo de la Muerte de la Virgen en el oratorio «della Vita» y la Resurrección de Cristo en el luneto de una de las puertas menores de San Petronio (fig. 650). Es de advertir ahora que para trabajar en ellas trasladóse Tribolo de Florencia á Bolonia, llevando precisamente á ella el estilo «romano» de ambos Sansovino y de Miguel Angel, con lo que

apartó á aquellos escultores de la manera hasta entonces dominante con Dominico Aimo, llamado el Varignano (tr. 1510-1540), con el singular espíritu de Amico Aspertini, á quien hemos de ver asimismo entre los pintores, con Segismundo Bargelesso (tr. 1520-1524) y con Hércules Seccadinari († 1540). Por el nuevo camino se lanzan el propio Lombardi, Propertio dei Rossi (1490?-1530) y les siguen Lázaro Casario († 1588), Alejandro Menganti y algunos forasteros de los que trabajaron en Bolonia.

En Reggio se vió también, agitada entre el arte antiguo y el nuevo, el alma del potente y la-

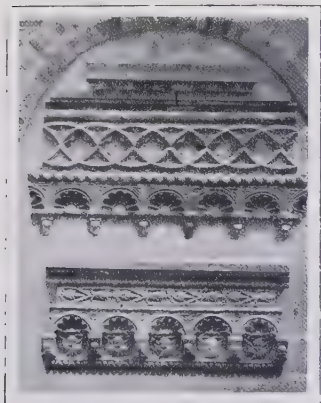


FIG. 647. — TERRACOTAS: Bolonia, Museo Civico. (Fot. dell'Emilia.)

borioso Bartolomé Spari (1467-1540?), mencionado ya, que vió abrirse camino á su sobrino Próspero, llamado Clementi, muerto en edad muy avanzada en 1584, siguiendo con mesurada energía las huellas de Miguel Angel, de lo que dan fe, entre otras cosas, las figuras de Adán y Eva (fig. 619) en la fachada de la catedral de Reggio, empezada por él, así como el sepulcro de Fossa, también en aquella catedral, y el sepulcro y la estatua de San Bernardo degli Uberti en la cripta de la de Parma.

Clementi fué acaso el último gran escultor de Emilia, si no se da tal dictado al boloñés Alejandro Algardi (1592-1654), que trabajó, más que en su patria, en Roma, donde se admira su sepulcro de León XI, en San Pedro (fig. 651), y en el Palacio de los Conservatori la estatua de Inocencio X que compite en energía y grandiosidad con la frontera del Bernini que representa á Urbano VIII. Su fachada de San Ignacio se nos ofrece entre las más majestuosas de Roma, inmune de las extravagancias de su tiempo. Como escultor se le puede juzgar en Bolonia por lo que tiene en el Oratorio de Santa María della Vita, en el Museo Civico y en San Pablo; pero nada dejó allí como arquitecto.



FIG. 648.—A. BEGARELLI:
VIRGEN CON EL NIÑO Y SAN JUAN.
Módena, Museo Civico. (Fot. Alinari.)

La escultura se amana después en sumo grado, y los artistas apenas hicieron otra cosa que labrar rutinariamente figuras y ornamentos de mármol para sepulcros y fachadas de iglesias y de estuco para los interiores. En Bolonia puede mencionarse la habilidad de Julio César Conventi (1577-1640), de Camilo Mazza (1602-1672), que trabajó también en Módena y Venecia, de José, hijo suyo (1653-1741), de Gabriel Brunelli (1605-1682), discípulo de Algardi, de Clemente Molli, que pasó á Venecia mediado el siglo xvii y fué llamado á Varsovia por Segismundo IV de Polonia, de Sebastián Sarti llamado el Rodelone († 1740?), de Hércules Lelli († 1766), excelente modelador de anatomías, y de ambos Pió, padre é hijo, Angel (1690-1769 — figura 652) y Dominico († 1799), de cuya escuela salieron Felipe

Scandellari (1716-1801), Jacobo De María y Jacobo Rossi († 1817), conversos los dos últimos al neoclasicismo de Canova, cuyo ejemplo siguen con fortuna Alejandro Franceschi, Adán Tadolini (1789-1868), que se trasladó á Roma, Juan Putti, y otros.

En las demás ciudades emilianas iban escaseando los escultores, pero no faltaban por completo. Ferrara, que al mediar el siglo xvi había visto trabajar á Ludovico Ranzì, que pasó después á las obras del Palacio Público de Brescia, dió mucho que hacer al declinar el siglo siguiente á Andrés Ferreri (1673-1744), que trabajó en mármol, estuco y terracota, y fué frío y amanerado, pero compuesto y agradable. Los hábiles escultores decoradores florecían en mayor número. Forlì, después de tener á Pedro Pablo Menzocchi, pintor, y además insigne «estuquista», que trabajó en la segunda mitad del siglo xvi, produjo á Francisco Andreoli († 1815); Faenza se enorgulleció de Juan Ballanti Graziani (1762-1835) y Ravena de Antonio Martinetti.

En Parma, entretanto, imperaba el francés J. B. Boudard.



FIG. 649. —VICENTE ONOFRIO:
RETABLO DE TERRACOTA.

Bolonia, Iglesia dei Servi. (Fot. dell'Emilia.)

BIBLIOGRAFÍA.—Para las obras de carácter general, guías de ciudades, etc., véase la bibliografía del capítulo XX —G. FERRARI-MORENI, *Contributo alla storia artistica modenese*, en *Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le provincie modenesi*, 1899, vol. IX; F. MANFREDINI, *Delle arti del disegno e d'egli artisti della provincia di Modena dal 1777 al 1862*, Módena, 1862; L. VEDRIANI, *Raccolta dei pittori, scultori ed architetti modenesi*, Módena, 1662; A. VENTURI, *La scultura emiliana del Rinascimento. I: Modena*, en el *Archivio Storico dell'Arte*, 1889; A. VENTURI, *I primordi del Rinascimento artistico a Ferrara*, en la *Rivista Storica italiana*, 1884; A. VENTURI, *L'Arte a Ferrara nel periodo di Borso d'Este*, *ibid.*, 1886; A. VENTURI, *Beitrag zur Geschichte der Ferrarischen Kunst*, en *Jahrb. der Königl. Preuss. Kunstsammlungen*, VIII, 71; G. GRÜYER, *L'Art ferrarais à l'époque des Princes d'Este*, París, 1897; G. A. LANDI, *Raccolta di alcune facciate di palazzi e cortili più ragguardevoli di Bologna*, Bologna, s. d.; A. BOLOGNINI AMORINI, *Vite dei pittori ed artefici bolognesi*, Bologna, 1841-42; A. BERTOLOTTI, *Artisti bolognesi, ferraresi, etc., del già Stato Pontificio in Roma nei sec. XI-XVIII*, Bologna, 1885; F. MALAGUZZI-VALERI, *La scultura a Bologna nel 400*, en el *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXII; F. MALAGUZZI-VALERI, *L'Architettura*, etc.



FIG. 650.—ALFONSO LOMBARDI:
CRISTO RESUCITADO.

Bolonia, San Petronio. (Fot. dell'Emilia.)

tettura a Bologna nel Rinascimento, Rocca S. Casciano, 1899; F. MALAGUZZI-VALERI, *La terrecotte bolognesi*, en el *Emporium*, 1899, X; H. SEMPER, F. O. SCHULZE y W. BARTH, *Carpi*, Dresde, 1882; L. ORSINI, *Imola e la valle del Santerno*, Bérgamo, 1907; G. B. VENTURI, *Notizie di artisti reggiani*, Módena, 1882; F. MALAGUZZI-VALERI, *Notizie di artisti reggiani*, Reggio Emilia, 1892; G. MARCELLO VALGIMIGLI, *Dei pittori e degli artisti faentini*, Faenza, 1869; L.

M. V. T., *I castelli del Piacentino: Torano, Rezzano e Monte Santo*, Piacenza, 1901-02; L. MARINELLI, *Le rocche d'Imola e di Forlì*, en el *Emporium*, 1904; A. RUBBIANI, *La facciata dello Spirito Santo in Val d'Aposa*, Bolonia, 1904; CH. YRIARTE, *Les arts à la cour des Malatesta au XV siècle*, en la *Gazette des Beaux Arts*, 2, XIX, 19; YRIARTE, *Un condottiere au XV siècle*, Rimini, Paris, 1882; V. LONATI, *Sigismondo di Pandolfo Malatesta*, en el *Emporium*, XIV, 1901; L. MARINELLI, *La rocca Malatestiana di Cesena*, Reggio Emilia, 1907; C. RICCI, *Il castello di Torchiara*, en *Santi ed Artisti*, Bolonia, 1910; L. CERRI, *Il castello di Montechiaro*, Piacenza, 1899; A. COLASANTI, *Due novelle del Boccaccio nella pittura del Quattrocento*, en el *Emporium*, 1904; E. BURMEISTER, *Der bildnerische Schmuck des Tempio Malatestiano zu Rimini*, Breslau, 1891; A. HIGGINS, *Notes on the Church of St. Francis or Tempio Malatestiano at Rimini*, Westminster, 1892, C. GRIGIONI, *I costruttori del tempio Malatestiano in Rimini*, Matteo de' Pasti, en la *Rass. bibl. dell'arte ital.*, 1908-9-10; G. MANCINI, *Leon Battista Alberti*, Florencia, 1882; E. LONDI, *Leon Battista Alberti architetto*, Florencia, 1906; *Per Leon Battista Alberti*, número único, Bolonia, 1904; R. CESSI, *Il soggiorno di Lorenzo e L. B. Alberti a Padova*, en el *Arch. Stor. Ital.*, 1909; C. GRIGIONI, *Matteo Nuti*, en *La Romagna*, VI, Forlì, 1909; C. CESARI, *La chiesa di Fornò*, en la *Rassegna d'Arte*, 1909; C. GRIGIONI, *Per la storia dell'arte in Forlì*, en el *Boll. della Società fra gli amici dell'Arte per la provincia di Forlì*, 1895, núm. 4; L. ARDUINI, *Gli scultori del Tempio Malatestiano di Rimini*, Roma, 1907; A. POINTNER, *Die Werke des Florentinischen Bildhauers Agostino d. Antonio di Duccio*, Strashburgo, 1909; G. GRAUSS, *Il Duomo di Faenza*, Faenza, 1891; G. AGNELLI, *Il palazzo di Lodovico il Moro a Ferrara*, Ferrara, 1902; F. MALAGUZZI-VALERI, *La chiesa della Madonna di Galliera in Bologna*, en el *Archivio Storico dell'Arte*, 1893; A. RUBBIANI, *Il convento olivetano di S. Michele in Bosco sopra Bologna*, en el *Archivio Storico dell'Arte*, VIII, 1895; A. RUBBIANI, *La facciata della Santa in Bologna*, en la *Rassegna d'Arte*, V, 1905; F. MALAGUZZI-VALERI, *La chiesa della Santa a Bologna*, en el *Archivio Storico dell'Arte*, X, 1897; G. ZUCCHINI, *La facciata del Palazzo del Podestà*, Bolonia, 1909; L. SIGHINOLEFI, *L'architettura bentivolesca in Bologna e il Palazzo del Podestà*, Bolonia, 1909; L. BELTRAMI, *Aristotele da Bologna*, Milán, 1888; F. MALAGOLA, *Delle cose operate in Mosca da Aristotele Fioravanti*, Bolonia, 1877; F. MALAGUZZI-VALERI, *La chiesa e il convento di S. Giovanni in Monte a Bologna*, en el *Archivio Storico dell'Arte*, X; A. BACCHI DELLA LEGA, *La chiesa di S. Giovanni in Monte a Bologna*, Bolonia, 1904; E. RAVA-

EMILIA, *Il portico e la chiesa di S. Bartolomeo in Bologna*, en el *Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, III, 1909; N. PEICCELLI, *La chiesa della Steccata*, Parma, 1901; A. PONCHINI, *Il Torchiarino da Parma*, en *Atti e memorie delle provincie Parmensi*, vol III; L. SCARABELLI, *Smeraldo Smeraldi ingegnere parmigiano*, Parma, 1845; A. CORNA, *Storia ed. Arte in S. Maria di Campagna di Piacenza*, Bergamo, 1908; L. MARINELLI, *La rocca Brancaleone in Ravenna*, Bologna, 1906; C. RICCI, *Monumenti veneziani nella Piazza di Ravenna*, en la *Rivista d'Arte*, Florencia, 1905; C. RICCI, *La statua di Guidarello Guidarelli*, en el *Emporium*, XIII, 1901; PATRIZI, *Il Gianbologna*, Milán, 1905; W. BODE, *Le opere di Niccolò dell'Arca*, en *L'Arte*, II, 1899; C. VON FABRICZY, *Niccolò dall'Arca Sonderabdruck aus dem Beiheft zum Jahrbuch der Königl. Preussischen Kunstsamml.*, 1898, 19; L. ALDOVRANDI, *Il sepolcro di S. Maria della Vita in Bologna e Niccolò dall'Arca*, en *L'Arte*, II, 1899; F. T. BONORA, *Intorno alla cappella nella quale si venera il sepolcro del S. P. Domenico*, Bologna, 1883; F. T. BONORA, *L'arca di S. Domenico e Michelangelo*, Bologna, 1875; A. VENTURI, *Di un insigne artista modenese del sec. XV*, *Guido Mazzoni*, en el *Archivio Storico italiano*, 1887; A. MOSCHETTI, *Parziale ricupero di un capolavoro del Mazzoni*, en *L'Arte*, X, Roma, 1907; W. BODE, *Sperandio Mantovano*, A. VENTURI, *Sperandio da Mantova*, en el *Archivio Storico dell'Arte*, I, 1888; C. MALAGOLA, *Di Sperandio.... in Faenza*, en *Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le provincie di Romagna*, serie III, vol. I, Bologna, 1883; H. MACKOWSKY, *Sperandio Mantovano*, en *Jahrb. der Königl. Preuss. Kunstsamml.*, XIX, 171; N. MALVEZZI, *Alessandro V papa a Bologna* (con una nota de A. RUBBIANI sobre la tumba de Alejandro V), Bologna, 1893; G. FRANCIOSI, *Dell'animo e dell'arte di Antonio Begarelli*, Modena, 1879; A. RUBBIANI, *Un'opera ignorata di Vincenzo Onofrio* en el *Arch. Stor. dell'Arte*, VIII, Roma, 1895; ADOLFO GOTTSCHIEWSKI, *Ueber die Porträts der Caterina Sforza und über den Bildhauer Vincenzo*



FIG. 651.—ALEJANDRO ALGARDI:
MONUMENTO Á LEÓN XI.
Roma, San Pedro.

(Fot. Anderson.)

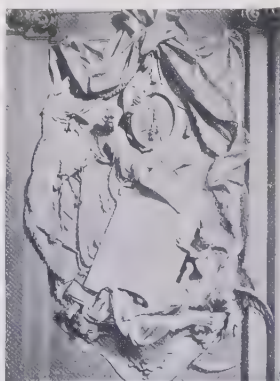


FIG. 652.—ANGEL PIÒ: CONMEMORACIÓN
DEL GENERAL MARSIGLI.
Bologna, Santo Domingo.

(Fot. dell'Emilia.)

Onofri, Strasburgo, 1908; E. RIDOLFI, *La data della morte di Alfonso Lombardi*, en el *Archivio Storico dell'Arte*, VIII, 1895; W. BRAGHIROLI, *Alfonso Cittadella*, en *Atte e Memorie della R. Accademia Virgiliana* Mantua, 1874-78; A. SAFFI, *Della vita e delle opere di M. Properzia de' Rossi*, Forlì, 1840; M. A. GUALANDI, *Memorie intorno a Properzia de' Rossi scultrice*, Bologna, 1854; G. FERRARI, *Bartolomeo Spani*, en *L'Arte*, 1899; F. FONTANESI, *Di Prospero Spani detto il Clemente*, Reggio, 1826; R. COLELLI, *Prospero Spani*, Reggio Emilia, 1903; C. CAMPORI, *Ricordi di Giuseppè Obici scultore modenese*, Modena, 1865.





FIG. 653.—MÓDENA: PALACIO DUCAL, HOY ESCUELA MILITAR.

(Fot. Alinari.)

XXII

EMILIA

LA ARQUITECTURA DESDE VIGNOLA HASTA EL SIGLO XIX

DESDE mediados del siglo XVI en adelante alcanzó Emilia mayor importancia arquitectónica merced especialmente á un hombre de genio que en ella naciera: á Jacobo Barozzi (1507-1573), llamado el Vignola, del nombre de su patria, en el territorio de Módena. Su regla de los «cinco órdenes» y los libros de arquitectura del boloñés Sebastián Serlio (1475-1552 —fig. 654) fueron los *manuals*, casi pudiéramos decir los *códigos*, de donde sacaron sus conocimientos teóricos los arquitectos de toda Europa. Pero el Vignola, aunque honró como todos sus contemporáneos á Vitrubio el antiguo, estuvo muy lejos de ser un árido y metódico *vitrubiano*. En sus obras muéstrase artista flexible de fantasía vigorosa, que consigue librarse del prepotente influjo miguelangelesco y crea obras originales. Dióse

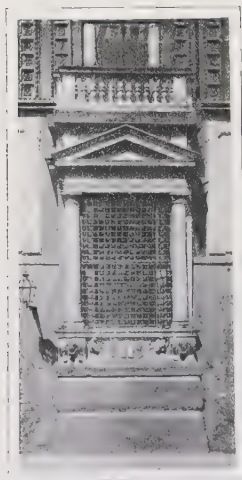


FIG. 654.—BOLONIA: VENTANA DEL PALACIO COMUNAL.

(Fot. dell'Emilia.)

bio, después de lo cual volvió á Roma llamado por Julio III, para quien hizo la hermosa quinta suburbana que aún hoy se llama *Villa Giulia*. Después de muerto el Papa estuvo al servicio

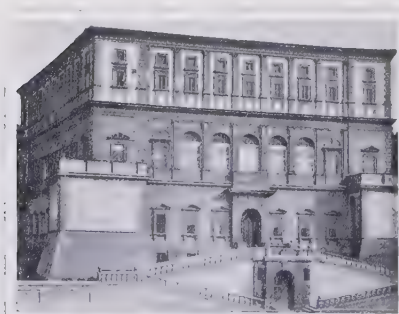


FIG. 655.—CAPRAROLA: PALACIO FARNESE.

(Fot. Moscioni.)

primeramente á la pintura en Bolonia, y como sacara de ella poco provecho «se convirtió casi por entero—refiere Ignacio Danti—á los estudios de arquitectura y perspectiva», en los que no tardó en manifestarse toda la vivacidad de su ingenio. Se trasladó luego á Roma para buscar las huellas de Vitrubio en los monumentos antiguos y de allí á Francia con el Primaticcio, á quien daba los dibujos de perspectivas que habían de traducirse en las pinturas de Fontainebleau. Volvió en seguida á Bolonia como arquitecto de la iglesia de San Petronio, invitado á preparar un proyecto de fachada; pero no se sintió con ánimo de perder tiempo en luchas estériles contra competidores malignos, por más que tuviese el apoyo de Julio Romano y de Cristóbal Lombardo. Pero entre tanto «dirigió con increíble fatiga el canal náutico de Bolonia», edificó en esta ciudad el poderoso palacio Bocchi(1545) y la torre del palacio Isolani en Miner-

bio, después de lo cual volvió á Roma llamado por Julio III, para quien hizo la hermosa quinta suburbana que aún hoy se llama *Villa Giulia*. Después de muerto el Papa estuvo al servicio del Cardenal Farnese, y entonces ideó dos monumentos que se han hecho famosos: el gigantesco y magnífico palacio de Caprarola (figura 655) y la iglesia de Jesús. Con el palacio de Caprarola y con el colosal de Piacenza, que quedó sin terminar (figura 656), vino á crear como un tipo de construcción que siguieron casi siempre los Farnese, hasta el punto de ha-

cerle merecer el nombre de «farnesiano». En la Pilotta de Parma, otro gigante inconcluso, parece aletear también el espíritu viñolesco, aunque no el grande arquitecto emiliano, sino Juan Boscoli, de Montepulciano, haya tenido, al parecer, parte en él.

Nos distraería, apartándonos de nuestro camino, el seguir á Barozzi en las obras que dejó en Umbría y Roma, y no sabemos si volvió á trabajar en Bolonia. La fachada del palacio de los Banchi no es suya ciertamente, sino de Carlos da Limido (trabajó 1546-† 1564).

En lo demás del siglo XVI y en los dos siguientes tuvo Emilia una serie de arquitectos que, si no lograron igual excelencia, la ennoblecieron con obras numerosas y notables. En Bolonia encontramos primeramente á Antonio Morandi, llamado el Terribilia († 1568), autor del Archigimnasio (fig. 657) y de los palacios Marconi, antes Orsi, y Marescotti; después á su sobrino Francisco († 1603), que trazó la elegante cisterna del jardín «de' Semplici» (fig. 658), hoy en la Academia de Bellas Artes; á Escipión Dattaro († 1604), autor de la pesada Zecca (1580); á Bartolomé Triachini, que dibuja con severidad el patio del palacio Celsi, hoy de la Universidad (fig. 659) y el palacio Malvezzi-Medici. La familia de los Tibaldi ó de los Pellegrini produce primero á Tibaldo, que edifica el convento de San Gregorio. Su hijo Pellegrino (1527-1597), de quien hablamos ya con algún detenimiento en la página 211 y de quien hablaremos después como pin-



FIG. 656.—PIACENZA: PALACIO FARNESE.

(Fot. Alinari.)



FIG. 657.—BOLONIA: ARCHIGIMNASIO.

(Fot. dell'Emilia.)



FIG. 658.—BOLONIA: CISTERNA.

(Fot. dell'Emilia.)



FIG. 659.—BOLONIA: PATIO DE LA
UNIVERSIDAD.

tor, no trabajó mucho como arquitecto en Bolonia, pero basta para que le admiremos la grandiosa fachada del palacio Celsi (figura 660), mencionado hace poco, en que las formas clásicas están interpretadas con libertad genial debida acaso á su cualidad de pintor. Su hermano Dominico nos dejó bastante más, con grandiosidad semejante tal vez, pero ciertamente con menor gusto. Pruébanlo el palacio Malvezzi-Campeggi, antes Magnani, demasiado estrecho entre sus fuertes molduras, así como el pórtico *della Gabella* y el palacio Arzobispal, de líneas sencillas pero frágiles.

En el siglo xvii, el valor y la actividad de los arquitectos boloñeses parece aminorarse un tanto, hasta el punto de que se recurre á algún extraño, como, p. e., al P. Juan Ambrosio Magenta para la soberbia iglesia de San Salvador. De todos modos, aun entonces florecen en Bolonia notables artistas como Bartolomé Provaglia († 1672), á quien se debe la vigorosa Puerta Galliera y el palacio Davia-Bargellini (fig. 662), y el P. J. B. Bergonzoni (1628-1692), autor de Santa María «della Vita» (fig. 661), cuya cúpula colocó un siglo más tarde (1787) aquel José Tubertini que supo encontrar en el Juego de Pelota (1822) una nota tan justa de sentimiento clásico, conveniente al ejercicio atlético para que se destinaba.

Y además, en el siglo xvii se inicia en Bolonia la serie prodi-

giosa de los Bibiena, arquitectos de palacios é iglesias, pero más aún de teatros y decoraciones teatrales, que llegaron á ser famosos y solicitados por todas las Cortes de Europa. Con ellos asciende al esplendor máximo la escuela escenográfica boloñesa que empezó con Serlio y concluyó con Francisco Cocchi (1788-1865), Valentín Solini (1810-1866) y Dominico Ferri (1808-1865)—el cual, trasladándose á París en 1850, tomó tanta parte en la renovación de la escenografía francesa—después de haberse enorgullecido de artistas como Jerónimo Curti, llamado el Dentone (1576-1631), Jacobo Alboresi (1632-1777), Andrés Sighizzi (1641-1684), Marco Antonio Chiarini (1652-1730), Pompeyo Aldrovandini (1677-1735), José Orsoni (1691-1755), Victorio Bigari (1692-1776), Dominico Francia (1702-1758), Mauro Tesi (1730-1766), Flaminio Minozzi



FIG. 600. — BOLONIA: PALACIO DE LA UNIVERSIDAD. (*Fot. dell'Emilia.*)



FIG. 661. — BOLONIA: IGLESIA «DELLA VITA». (*Fot. dell'Emilia.*)



FIG. 602. — BOLONIA: PALACIO DAVIA-BARGELLINI.



FIG. 663.—JOSÉ BIBIENA: ESCENOGRAFÍA
(DE UN GRABADO).

y Francisco (1659-1739); de Fernando, José (1696-1756) y Antonio (1700-1774); de Antonio, Alejandro († 1760); de José, Carlos (1725-1787). El primero entre ellos de los grandes arquitectos teatrales fué Fernando que, recogido en el estudio de Carlos Cignani, se entregó después con Mauro Aldobrandini (1649-1680) y á las órdenes de Jacobo Antonio Mannini (1646-1732) á la arquitectura. Viajó luego en triunfo por el extranjero, y no sería posible seguirle y seguir á los demás de su familia sin escribir un tomo entero. Entretanto, Francisco, no se limita á arquitecturas de tela, papel y madera. Erige edificios entre los que está en su ciudad natal el hermoso Arco del Meloncello (figura 664) que enlaza en sus curvas elegantes el cruce de tres calles. Antonio es el mayor. Sus decoraciones parecen maravillas



FIG. 664.—BOLONIA; ARCO
DEL MELONCELLO. (Fot. dell'Emilia.)

(1735-1795), Mauro Braccioli (1761-1810) y Antonio Basoli (1774-1848).

Juan María Galli (1619-1665), llamado Bibiena (sic), se traslada con su familia á Bolonia desde su pueblo natal, Bibiena, no lejos de Arezzo, para estudiar con Albani. De él nacen Fernando (1657-1743)

á sus contemporáneos (fig. 663) y lo mismo á nosotros sus trabajos decorativos y sus teatros, que fueron muchísimos en Italia y fuera de ella, pero de los que quedan pocos; el principal de éstos es el Comunal de Bolonia (1756).

Para tener idea de su fama y fortuna, vale más oír lo que dice un cronista boloñés: «Después de haber pasado mucho tiempo con su progenitor (Fernando) en Viena y en Portugal, los hijos del virtuoso pintor han vuelto á su patria y regresaron á su casa colmados de dones y dineros obtenidos de aquellas regias é imperiales

majestades; y han puesto escudo sobre la puerta de su casa, para ser de todos honrados y respetados».

Si, como hemos dicho, el aspecto de la ciudad sirvió para alimentar el gusto escénico de sus artistas, incitaba éste á su vez á los arquitectos á construcciones atrevidas y grandemente efectistas. Demuéstranlo Alfonso Torregiani († 1764), sobre todo con los palacios Rusconi y Montanari, antes Aldrovandi (fig. 666); Carlos Francisco Dotti († 1780), que supo coronar tan noblemente la loma de la Guardia con el santuario de la Virgen de San Lucas (fig. 665) y Angel Venturoli (1749-1825), cuyo palacio Hercolani (fig. 667) nos presenta en el atrio una decoración escénica clásica á la manera de Basoli y de Cocchi. Y no olvidemos que de este último fué también alumno José Mengoni (1827-1877)—emiliano asimismo— que alzó en Milán con atrevimiento de escenógrafo la Galería (fig. 372) y en Bolonia la Caja de Ahorros (fig. 668)—y fué discípulo Tito Azzolini (1837-1907), que trazó la Scalea della Montagnola en Bolonia y la Caja de Ahorros de Pistopia.

Los edificios más grandiosos de Módena, ó sea el palacio Ducal (1635—fig. 653) y el Colegio de San Carlos (1664), se deben á un gran arquitecto romano, á Bartolomé Avanzini; pero no faltan en la ciudad y en la región buenos artistas, y se ha de mencionar á Juan Guerra, que en 1596 erige la iglesia del Paraíso; á Jorge Soldati, que construye San Bartolomé diez años más tarde —atrevidamente decorado por el P. Pozzi;—á Rafael Menia, que alza en 1629 el



FIG. 665.—BOLONIA: NUESTRA SEÑORA DE SAN LUCAS. (Fot. dell'Emilia.)



FIG. 666.—BOLONIA: PALACIO MONTANARI. (Fot. dell'Emilia.)

Palacio Público. Y no carece tampoco de arquitectos el período pseudo-clásico, puesto que dejan laudables muestras Francisco Vandelli en el Foro Boario y en el Teatro, José Soli en el Instituto de Bellas Artes y César Costa, á quien se debe el Teatro comunal de Reggio, uno de los mayores de Italia. Pero si su teatro es de un modenés y la grandiosa Virgen de la Ghiara (1597—figs. 669 y 670) es del ferrarés Alejandro Balbi, no deja de complacerse Reggio en los nombres de Francisco Pacchioni que la termina y traza el Monasterio de Benedictinos; de Messori, que diseña la elegante cúpula de San Pedro, y sobre todo de Gaspar Vigarani (1586-1663), que en el ejercicio de la escenografía adquirió vivacidad y produjo los diseños del Oratorio de San Jerónimo en Reggio (1646), de San Jorge en Módena y de la Quinta Malnusi (fig. 672) en el territorio de la misma ciudad.

A más de Balbi, recuerda Ferrara con loa á otros de mérito, como Alberto Schiatti (tr. 1576), Francisco Giutti, arquitecto de Santa María de la Rosa (1624), Francisco Mazzarelli (tr. 1622-1703), Julio Panizza (tr. 1712), Dominico Santini (tr. 1756), y más tarde, en el siglo XIX, Antonio Tosi Foschini... Pero el más famoso, y quizá el único famoso, es J. B. Aleotti (1546-1636), llamado el Argenta porque nació en Argenta, gracioso pueblecillo ferrarés. Estuvo más de veinte años al servicio del duque



FIG. 667.—BOLONIA: PALACIO
HERCOLANI.

(Fot. dell'Emilia.)



FIG. 668.—BOLONIA: CAJA
DE AHORROS.



FIG. 669.—REGGIO EMILIA: NUESTRA
SEÑORA DE LA GHIARA. (Fot. Fantuzzi.)

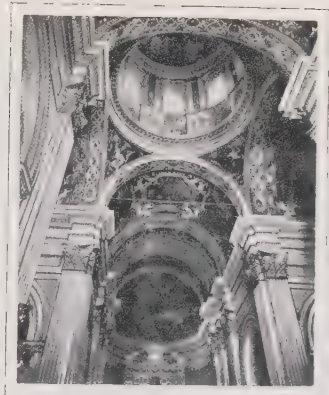


FIG. 670.—REGGIO EMILIA: NUESTRA
SEÑORA DE LA GHIARA.

Alfonso II y después del Magistrado de Ferrara. Dirige allí sabiamente obras hidráulicas y de fortificación, mientras eleva la fachada de Jesús, la iglesia de San Carlos y el teatro de los Intrépidos, edificio admirado por los contemporáneos y desgraciadamente quemado en 1679. Subsiste para consolarnos su otro teatro Farnese de Parma (fig. 671), que es uno de los más vastos y hermosos de Europa, curioso porque el artista ha fundido en él los elementos clásicos del teatro antiguo con las necesidades del teatro moderno superponiendo palcos á las gradas y haciendo surgir del foso la embocadura del telón.

En Parma había estado también Alessi para alzar el majestuoso Colegio de Jesuitas, hoy Universidad; pero no ha de creerse por esto que faltasen allí notables arquitectos ciudadanos. Dan fe de ello la graciosísima iglesia de las Capuchinas, de Juan Francisco Testa (1561); la magnífica Annunziata, tan agradable por el vario movimiento de líneas (fig. 674), de J. B. Fornovo (1566); la otra mole de la iglesia «del Quartiere», erigida por J. B. Magnani (tr. 1610-1627), que transforma también San Alejandro y construye el palacio Comunal. En el siglo XVIII interviene para dar cierta alegría francesa á la ciudad Ennemundo Petitot, á quien se debe el trazado del Stradone, casi basilica de árboles, el palacio del Gobierno, la fachada de San Pedro, así como la ampliación del palacio del Jardín, erigido en 1564



FIG. 671.—PARMA: TEATRO FARNESE.

(Fot. Alinari.)

por Juan Boscoli. Y al lozano aspecto señorial de Parma contribuyen también las construcciones ordenadas por María Luisa, entre las que sobresale el Teatro Regio (1821), de Nicolás Bettoli.

Con las compuestas y armónicas construcciones del Renacimiento alternan también en Piacenza poderosos edificios, como la iglesia de San Agustín (1570) y los

palacios Mandelli y Marazzani-Visconti, pero no se conoce á sus arquitectos. Sólo se sabe que fué Lotario Tomba quien hizo en 1781 la fachada del palacio del Gobierno.

En nada se transforma el carácter de la arquitectura si se baja de Bolonia á la Romaña, en donde cada ciudad se enorgullece de nobles artistas. Imola, á más de Lorenzo y Cosme Mattoni, tiene á Cosme Morelli, que fué uno de los más excelsos arquitectos romañolos del siglo XVIII y construyó en aquella ciudad San Agustín y reconstruyó ó reformó San Casiano y el palacio Comunal. Faenza admira con razón la fuente de Dominico Castelli (tr. 1621), que debió á tal obra el sobrenombre de Fontanino; pero en el siglo siguiente cuenta con J. B. Campidori, Pedro y Joaquín Tomba y José Pistocchi, autor de obras elegantes, como los palacios Gessi y Magnanuti en Faenza y la cúpula de la Catedral de Ravenna (fig. 673). En Forlì deja el barroco algunas iglesias y multitud de palacios (Guarini, Torelli, Gaddi, Albicini-Tartagni, Piazza Paolucci, Guarini-Matteucci, de-



FIG. 672.—MÓDENA: (ALREDEDORES). QUINTA

MALMUSI. (Fot. Fantuzzi.)

bido á Mateo Masotti, etc.) Sobresale entre los arquitectos Fray José Merenda (tr. 1722-1770) que construyó las iglesias del Carmen y del Sufragio, el Hospital y la capilla de San Pelegrín. El neo-clasicismo cuenta con Julio Zambianchi, reconstructor de la Catedral (1841). Entre tanto, Cesena menciona al teatino Mateo Zaccolini, muerto de

la peste en 1630 (egregio autor de perspectivas y, como tal, maestro de Poussin y del Domenichino, á más de arquitecto), el luganés Carlos Borboni (1720-1773), Agustín Azzolini, que en 1795 levantó el magnífico pórtico del Hospital, y, por último, Vicente Ghinelli, autor del teatro inaugurado en 1846.

En Rimini se estima en mucho el nombre de Juan Francisco Bonamici († 1759), que construyó también con cierta grandiosidad en Pésaro, Fano, Sinigaglia y Ravena; pero será difícil que se le perdone la destrucción que hizo de admirables monumentos antiguos para sustituirlos con obras propias. La ciudad ostenta, además, edificios de Francisco Scarampi († 1714), como la parte de oriente del Palacio Comunal y San Francisco de

Paula; pero para la iglesia de los Servi y el oratorio de San Jerónimo acudió el Macello al bolognés J. Stegani († 1787) y para el teatro al nordenés Luis Poletti (1792-1869), más famoso por la grande pero fría reconstrucción de San Pedro de Roma que por otras verdaderamente elegantes. Ravena registra entre sus mejores arquitectos á Bernardino Tavella, majestuoso en



FIG. 673.—RAVENA: CATEDRAL. (Fot. Ricci.)



FIG. 674.—PARMA: IGLESIA DE LA ANNUNZIATA.

(Fot. Alinari.)



FIG. 075.—ROMA: SAN PABLO EXTRAMUROS.

(Fot. Alinari.)

el interior de Santa María in Porto (1553), á Lucas Danesi (1598-1672) y á Camilo Morigia (1743-1795). A Danesi se le atribuye el palacio Rasponi delle Tesse, posterior á su muerte en más de treinta años. Con todo, para juzgar de su arte sólido basta la iglesia de Santa María de la Piedad de los Teatinos en Ferrara. En cambio de Morigia, que trazó también la fachada de la catedral de Urbino, tiene Ravena muchas y bellas obras. En la fachada de Santa María in Porto (fig. 676), entre alguna superabundancia barroca, muestra ya el deseo de encaminarse hacia la compostura invocada por los neoclásicos. La consigue en la Fábrica del Reloj. Suyos son también los Almacenes de la Dársena, tan apropiados á su objeto en sencillez y solidez; y suyo es el sepulcro del Dante, tan inadecuado, en su gracia, para custodiar los restos del mas grande y severo de los poetas.

¡Cuántos nombres y edificios hemos recordado de un tiempo preterido generalmente en las historias del arte, grandes y pequeñas! Pero hemos querido mencionarlos precisamente por eso. El olvido que los envuelve y el desprecio por las construcciones del tiempo aquel van desapareciendo poco á poco y este hecho es digno de tenerse en cuenta.

BIBLIOGRAFÍA.—Para las obras generales sobre el arte emiliano, guías de ciudades, etc., véase la bibliografía de los capítulos XX y XXI. —CRESPI, *Vite dei pittori bolognesi*, Bologna, 1769; PASCOLI, *Vite dei pittori, scultori ed architetti moderni*, Roma, 1736; G. P. ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina in Bologna*, Bologna, 1739; A. RICCI, *Storia dell'architettura italiana*; GURLITT, *Geschichte des Barockstils in Italien*; O. RASCHDORFF, *Palast Architektur von Oberitalien und Toscana von XIII bis XVII Jahrhundert*; *Memorie e studi intorno a Jacopo Barozzi*, Vignola, 1908 (véase en especial el capítulo que contiene la amplia bibliografía de Vignola); C. FABRICZY, recensión del tomo sobre Vignola de HANS WILICH en el *Repertorium*, 1908; L. SICHINOLMI, *Il vero architetto nel palazzo dei Banchi*, en el *Resto del Carlino* del 25 Diciembre 1909. A. RONCHINI, *Giovanni Boscoli e la Pilotta*, en *Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le provincie Modenesi e Parmensi*, III, 1864; D. BANDI, *Giambattista Aleotti architetto*, Argen-

EMILIA

ta, 1878; GLAUCO LOMBARDI, *Il teatro Farnese*, en el *Archivio Storico delle provincie Parmensi*, IX, Parma, 1909; SCALETTA, *Il Fonte pubblico di Faenza*, Faenza, 1904; M. VALGIMIGLI, *La torre dell'orologio e il fonte pubblico di Faenza*, Faenza, 1873; A. MESSERI y A. CALZI, *Faenza nella Storia e nell'Arte*, Faenza, 1909; D. MANZINI, *Storia dell'insigne basilica di S. Prospero in Reggio Emilia*, Reggio Emilia, 1880; C. CAMPORI, *Biografia di Luigi Poletti*, Módena, 1881; L. AMADESI, *La Metropolitana di Ravenna*, Bologna, 1748. F. MORDANI, *Uomini illustri di Ravenna*, en *Operette*, I, Florencia, 1874.



FIG. 676.—RAVENNA: SANTA MARÍA IN PORTO.

(Fot. Ricci.)



FIG. 677.—FRANCIA: ADORACIÓN DE LOS REYES.
Dresde, Galería.

XXIII

EMILIA

LA PINTURA EN LOS SIGLOS XIV Y XV

EMILIA tuvo tres grandes centros pictóricos: Ferrara, Bolonia y Parma. Pero como la influencia de cada uno se extendió muchas veces á casi toda la región, y aun en momentos determinados á Italia entera, y hasta llegó á derramarse más allá de sus confines, conviene examinarlos unidos á medida del desenvolvimiento de sus varias escuelas y de sus diversas fortunas.

Tiempo atrás encontráronse vastos monumentos de pintura romana; pero una vez desaparecidos los frescos llamados *bizantinos*, de las cúpulas de San Vital de Ravena y del Santo Sepulcro de Bolonia, así como los de la fachada de la catedral de Reggio, no queda ninguno verdaderamente grandioso, á no ser la decoración de la cúpula del Baptisterio de Parma. Sin embargo, aquí y allá, en diversos lugares de Emilia encuéntranse ejemplares de frescos romanos que bastan para determinar caracteres artísticos y técnicos y para dar noticia de algunos nombres de artistas. Los cuales crecen desmesuradamente en los

documentos del siglo xiv, sin que para nosotros tenga importancia el repetirlos, á no ser que se los pueda relacionar con alguna obra existente.

En Romaña, sobre todo, se encuentran grupos importantes de trescentistas: Baltasar y Guillermo da Forlì, Octaviano y Pace da Faenza, Juliano (que trabajaba ya en 1307), Pedro y Juan Baronzio de Rimini (que trabajaron hacia mediados del siglo xiv), abarcando en su actividad desde las Marcas Urbino y Castel Durante hasta Bolonia, Ferrara (en donde nos encontramos con Laudadio Rambaldo en 1380) y Pomposa, dejando en Ravenna, en Santa Clara y en Santa María di Porto Fuori (figura 678) las muestras más notables de sus buenas cualidades «pictóricas y sentimentales». En Forlì y en Faenza el gran ejemplo de Giotto se siguió, al parecer, más directamente que en Rimini, adonde llegó un eco de la actividad de las Marcas, y más especialmente de la de los pintores de la capilla mayor de San Nicolás de Tolentino.

La escuela bolonuesa coetánea nos parece aún de menor mérito, hasta el punto de que entre los muchísimos que á ella pertenecieron sólo se hace mención, por lo general, de Vital Cavalli, llamado de las Madonas (tr. 1340-1350 —fig. 679), de



FIG. 678. —JUAN Y PEDRO DE RIMINI:
MUERTE DE LA VIRGEN.
Ravenna, Santa Maria in Porto Fuori.

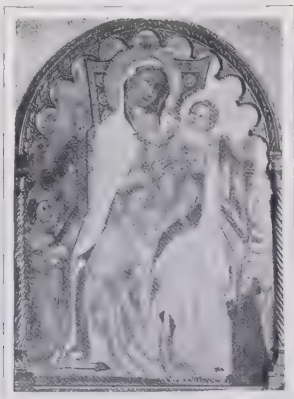


FIG. 679. —VITAL CAVALLI:
VIRGEN.
Bolonia, Pinacoteca.

(Fot. dell'Emilia.)



FIG. 680.—JACOBO AVANZI:
CRUCIFIXIÓN.
Roma, Palacio Colonna.

Simón de los Crucifijos (tr. 1355-1399), de Jacobo di Paolo (tr. 1390-1426), de Jacobo Avanzi (fig. 680), de Cristóbal el Mayor (llamado también de Módena ó de Ferrara y á quien acaso hay que identificar con Cristóbal di Giacomo Benintendi, de quien hay noticias hasta 1403), y sobre todo de Lippo di Dalmasio († 1410? —figura 681), que ha dado nombre á la escuela por haber alcanzado mayor fama. Pero aun en sus años extremos permanece fiel á las fórmulas trescentistas, en tanto que Bittino da Faenza (tr. 1398-1409—fig. 682) deja en Rimini buena muestra de sus tentativas de renovación.

Pero los pintores trescentistas más notables para nosotros de toda Emilia son los modenenses. Hemos hablado ya de Tomás, de quien se pueden ver en Treviso pinturas admirables por su tendencia realista y por su nobleza (v. pág. 52). Menos monumental, pero no menos noble fué Bernabé (fig. 683), mencionado ya con el título de pintor en 1367 en el testamento de su padre Ottobello. Bernabé, como Tomás y como un Pablo di Bernardo que vivía en Florencia en 1335, no encontró salida para su actividad en su patria y levantó tiendas, yendo á establecerse á Génova, en donde se le menciona aún en 1383. También Serafín Serafini (trabajó 1348-1385—fig. 684) dejó su ciudad natal por Ferrara, pero quizá volviese á ella en sus últimos años, como parece demostrarlo el gran retablo de la Catedral, terminado en 1384. También de Módena fué aquel Juan que llevó á cabo en San Petronio de Bolonia los grandes frescos encargados en 1408 por Bartolomé Bolognini y en 1420 los de la capilla de los Diez de Balía (fig. 685) y otros en San Esteban.

do ya de Tomás, de quien se pueden ver en Treviso pinturas admirables por su tendencia realista y por su nobleza (v. pág. 52). Menos monumental, pero no menos noble fué Bernabé (fig. 683), mencionado ya con el título de pintor en 1367 en el testamento de su padre Ottobello. Bernabé, como Tomás y como un Pablo di Bernardo que vivía en Florencia en 1335, no encontró salida para su actividad en su patria y levantó tiendas, yendo á establecerse á Génova, en donde se le menciona aún en 1383. También Serafín Serafini (trabajó 1348-1385—fig. 684) dejó su ciudad natal por Ferrara, pero quizá volviese á ella en sus últimos años, como parece demostrarlo el gran retablo de la Catedral, terminado en 1384. También de Módena fué aquel Juan que llevó á cabo en San Petronio de Bolonia los grandes frescos encargados en 1408 por Bartolomé Bolognini y en 1420 los de la capilla de los Diez de Balía (fig. 685) y otros en San Esteban.



FIG. 681.—LIPPO DI DALMASIO.
CORONACIÓN DE LA VIRGEN.
Bolonia, Pinacoteca.
(Fot. dell'Emilia.)

Entre las pinturas trescentistas del Baptisterio de Parma, en donde, sin embargo, triunfan las románicas, dos de las mejores son de Nicolás da Reggio (tr. 1363-1377) y de Bertolino da Piacenza. Pero dejemos al siglo xiv.

Y tampoco hay que gastar muchas palabras para referirse á la primera mitad del siglo siguiente. En los documentos se encuentran varios nombres y en los monumentos varias obras, pero las más de las veces desconocidos los primeros y mediores las segun-

das. Tales son, por ejemplo, las de Pedro Lianori, boloñés, y las de su conciudadano Mateo Lambertini, por más que éste se ilumine un poco en Venecia al contacto de Gentile da Fabriano.

Corresponde asimismo á la escuela de Padua el mérito de haber hecho desapare-

cer de Emilia las desmayadas fórmulas trescentistas, lanzándola rudamente al campo del naturalismo. En efecto, de Squarcione arranca Marco Zoppo, boloñés (1433-1498 — fig. 687), que fué al lado de aquél á los veinte años y permaneció en su compañía poco más de dos, después de los cuales se trasladó á Venecia. Estudió también á Tura y, como todos los alumnos jóvenes que afluían á Padua, las obras poderosas de Donatello. Su manera no es tan débil como algunos la reputan. Hay que reconocer en él, sobre todo, una personalidad notable que le distingue de sus compañeros, y mucha energía en la investigación de formas y caracteres, investigación que tenía en sus tiempos una misión necesaria: la de reaccionar contra la flaqueza de la pintura antigua. Pero mejor aún combatieron los maestros de Ferrara, en donde se había ido formando una escuela insigne, ele-

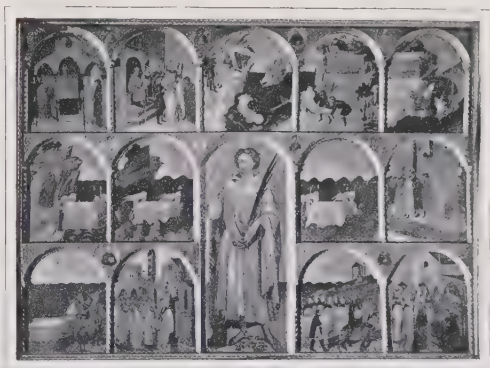


FIG. 682.—BITTINO DE FAENZA: EPISODIOS DE LA VIDA DE SAN JULIÁN. *Rimini, San Julián.*

(Fot. Alinari.)



FIG. 683.—BERNABÉ DE MÓDENA:
VIRGEN.

Módena, Galería Estense. (Fot. Alinari.)



FIG. 684.—SERAFÍN SERAFINI: POLÍPTICO.
VIRGEN Y SANTOS.

Módena, Catedral. (Fot. Anderson.)

vada de las formas, del Pisanello, de Squarcione y de Pier della Francesca á manifestaciones más independientes y á un propio y vigoroso sello septentrional. De ellos más que de Zoppo arrancó el renacimiento de la pintura boloñesa y modenese. No hablamos del inseguro Galasso ni de otros, escolta de honor de los mayores, que ornaron con frescos el palacio encantador de Schifanoia en Ferrara. Reconocemos como fundadores de la escuela prodigiosa, si no al severo Bono da Ferrara, secuaz de Squarcione, que floreció hacia 1460 (fig. 686), á Cosme Tura (1429?-1495), Francisco del Cossa (1435-1477) y Hércules Roberti (1450?-1496).

Cosme llegó muy cerca de Mantegna en sus trabajos de Padua para la iglesia de los *Eremitani*, y tuvo resolución bastante para acometer las formas atrevidas, admirando en ellas el espíritu científico, por decirlo así, y el amor de la perspectiva y «de la antigüedad» difundido en todo el ambiente paduano. A la vuelta, Borso le nombró su pintor ducal, después de lo cual siguió trabajando, solicitado y celebrado, en frescos, tablas de asunto sacro y retratos. Sus obras, como toda verdad cruda, al principio no agradaron. En su inquietud, ha dicho Adolfo Venturi, «contrae las líneas de sus cabezas de fuertes tendones, y aprieta, encaja, bate, amolda las vestes metálicas sobre los cuerpos, y

pone en tensión los pómulos, hincha las venas, estira sobre los huesos la piel de sus figuras». Sin embargo, entrándose poco á poco por el alma del gran pintor, se descubren tesoros de bondad y belleza que acaban por fascinar. En pocas obras de aquel tiempo se ven impresas aquellas dos virtudes como en su *Anunciación* (fig. 688), de la Catedral de Ferrara.

La actividad de Tura se desarrolló casi por entero en Ferrara, para los de Este: la de Cossa y la de Roberti se movió en cambio entre Ferrara y Bolonia, ya para los de Este, ya para los Bentivoglio.

El traslado de Cossa á Bolonia remóntase, según opiniones, á 1470. Entonces, aunque apenas pasaba de los treinta, gozaba ya de buen nombre. En edad



FIG. 685.—JUAN DE MÓDENA: TRIUNFO DEL CRISTIANISMO.
Bolonia, San Petronio. (Fot. dell'Emilia.)



FIG. 686.—BONO DE FERRARA:
SAN JERÓNIMO EN EL DESIERTO.
Londres, Galería Nacional.
(Fot. Anderson.)



FIG. 687.—MARCOS ZOPPO:
DESCENDIMIENTO.
Pesaro, Ateneo.
(Fot. Alinari.)



FIG. 688. — COSME TURA: ANUNCIACIÓN.
Ferrara, Catedral.

(Fot. Alinari.)

muy moza había modelado en barro cocido, pero, dedicándose á la pintura, dió pasos de gigante, triunfando de todos en la porfía de Schifanoia, en donde una pared entera atestigua aun el vigor, la fertilidad y la felicidad de su ingenio (fig. 689). Desgraciadamente, las obras ejecutadas por él en el Palacio bentivolesco de Bolonia perecieron en 1507 al mismo tiempo que las de Costa y las de Francia, y también han perecido las de la Capilla Garganelli en la Catedral de la misma ciudad, comenzadas por él y terminadas por Roberti. Hay aún allí, sin embargo, una pintura en el Baraccano y un templo en la Pinacoteca de estilo amplio y potente, pero tan rudos en la sinceridad de su verismo que causa sorpresa el ver que han salido de las mismas manos que en los frescos de Schifanoia, en la *predella* del Vaticano y en varias obras más alcanzó una adorable y minuciosa lozanía.



FIG. 680.—FRANCISCO DEL COSSA:

LABORES FEMENINAS.

Ferrara, Palacio Schifanoia.

(Fot. Anderson.)

Su arte, contra lo que se ha venido creyendo, tuvo no pocos

secuaces. Lo prueban en Bolonia diversas pinturas al temple en San Petronio y San Juan *in Monte*, y, en Módena, las obras de los Erri y de Bartolomé Bonascia (trabajó 1468 † 1527), á quien se debe la vigorosa *Piedad* del Estense (figura 690), pintada en 1485. De los ferrareses, y en particular de Cossa, originase también la segunda escuela modenese, y no de los pinto-



FIG. 690.—BARTOLOMÉ BONASCIA: DESCENDIMIENTO.

Módena, Galería Estense.

(Fot. Alinari.)



FIG. 631.—HÉRCULES ROBERTI:
PALA PORTUENSE.
Milán, Brera. (Fot. Anderson.)



FIG. 692.—AGNOLO Y BARTOLOMÉ ERRI:
CORONACIÓN DE LA VIRGEN.
Módena, Galería Estense. (Fot. Alinari.)

res y mosaístas de Lendinara, Cristóbal y Lorenzo. Por otra parte, el hecho de advertirse en ella elementos derivados de Pier della Francesca y de Squarcione no puede hacernos mudar de opinión, puesto que se trata igualmente de elementos constitutivos de la escuela de Ferrara. Los documentos, además, corroboran el juicio, poniendo de manifiesto grandes relaciones artísticas entre Módena y Ferrara. Entre las varias familias modenenses de pintores que entonces florecieron sobresale la de los Erri, de los cuales es obra notable el retablo de la Galería Estense (fig. 692), lo mismo que algunos frescos de la Abadía de Nonantola. Fué pintada por Angel (trabajó 1449-1465), y por Bartolomé, que le sobrevivió y continuó los frescos del palacio de Borso de Este en Sassuolo. A la misma manera se atuvieron Benedicto (tr. 1436-1453) y Pelegrín (1454-1497), en tanto que Aníbal, algo posterior, siguió á Costa y á Francia.

Menos tortuoso y rudo que Tura y Costa fué Hércules Roberti (1440?-1496), pero lo mismo que ellos imaginativo, vivaz y noble. La tabla de altar Portuense (figura 691), ejecutada en 1480, es hoy su obra más importante, y, con la *predella* de Dresde, induce á

creer que no hay exageración ninguna en la magnífica descripción que trae Vasari de los frescos perdidos de la capilla Garganelli de Bologna. Fué pintor ducal en Ferrara, retribuído con largueza, muy querido de Leonor de Aragón, del Cardenal Hipólito y del joven Alfonso, que le llevó consigo á Roma. A su ingenio se demandaron en 1490 los grandes artificios para las bodas de Isabel.

Fecundo y laborioso, en una vida breve ejecutó muchas obras en las cuales la delgadez característica de las figuras sirve para acentuar su agitación dramática y para ejercer influencia distinta, pero evidente, en muchos artistas, como en Bernardo Parentano ó Parentino (v. pág. 130), espíritu ecléctico solicitado también por las formas de Mantegna y de Doménico Morone; en el modenés Francisco Bianchi-Ferrari, llamado *Frare* (tr. 1481-1510), artista atento á la expresión del sentimiento á través de la severa investigación de los tipos, como lo prueba su *Crucifixión* en la Estense (fig. 693) más que la *Anunciación*, terminada por Juan-Antonio Scaccieri; en Miguel Coltellini, que floreció entre 1490 y 1520; en el reggiano



FIG. 693.—FRANCISCO BIANCHI-FERRARI:
CRUCIFIXIÓN.
Módena, Galería Estense. (Fot. Alinari.)



FIG. 694.—HÉRCULES GRANDI: DESCENDIMIENTO.
Ferrara, Pinacoteca. (Fot. Anderson.)



FIG. 695.—LUDOVICO MAZZOLINO:
NATIVIDAD.

Florenzia, Uffizi.

(Fot. Alinari.)



FIG. 696.—ORTOLANO: CRISTO
DESCENDIDO DE LA CRUZ.

Roma, Galeria Borghese.

(Fot. Anderson.)

Baltasar d'Este († 1504?), en el mediocre Dominico Panetti (1460-1512), en Hércules Grandi, Amico Aspertini, Lorenzo Costa, Francisco Francia; en Mazzolino, en Ortolano y en otros que después, llevados por su propio vigor ó por las iniciativas recíprocas y los ejemplos de las escuelas triunfantes, dieron mayor amplitud á las formas y más ardor al colorido. Ludovico Mazzoli, llamado el Mazzolino (1478-1528—fig. 695), no insensible tampoco al ejemplo del Boccacino (v. pág. 248), produjo una multitud de cuadritos cuidadísimos, ricos de color, llenos de animación, pero con repeticiones frecuentes y tipos á menudo grotescos. En cambio, aunque en un principio tuviese afinidad con él, pronto reveló muy diversa fibra y grandiosidad é intensidad dramática de colorido Juan Bautista Benvenuto, llamado el Ortolano (1460?-1529), cuyo solemne *Entierro de Cristo*, en la Galería Borghese (fig. 696), puede considerarse como una de las obras más notables de la escuela ferraresa. Más adelante llegó con su vida Hércules Grandi (1465?-1535?—fig. 694), pero no con su arte, porque siguió siendo sustancialmente cuatrocentista, por más que animase sus pinturas con mayor luz, ateniéndose á Costa y á Francia.

Con estos dos últimos se inició en Bolonia un nuevo y afortu-

nado período pictórico. Lorenzo Costa (1460-1535) pasó de Ferrara á Bolonia en 1483 y permaneció en esta última ciudad muchísimo tiempo, es decir, hasta la caída de los Bentivoglio (1506), después de la cual se trasladó á Mantua para ocupar el puesto de Mantegna. Los antiguos escritores ferrareses le hacen pasar por maestro de Francia; los antiguos escritores boloñeses, en cambio, por su discípulo. ¡Mezquinas vanidades regionales! Lo cierto es únicamente que se sostuvieron á porfía trabajando juntos en buena concordia en diversos lugares, como en el palacio de los Bentivoglio, destruído, en la iglesuela de Santa Cecilia, para la iglesia



FIG. 697.—J. M. CHIODAROLO:
SANTA CECILIA Y SAN VALERIANO.
Bolonia, Iglesia de Santa Cecilia. (Fot. Alinari.)



FIG. 698.—FRANCISCO FRANCIA:
VIRGEN CON EL NIÑO Y SANTOS.
Parma, Galeria.
(Fot. Alinari.)



FIG. 699.—LORENZO COSTA:
LA FAMILIA DE JUAN II BENTIVOGLIO.
Bo'onia, Iglesia de Santiago.
(Fot. dell'Emilia.)



FIG. 766. — ANDREA ASPERTINI: SAN AGUSTÍN
BAUTIZADO POR SAN AMBROSIO.
Lucca, Iglesia de San Frediano. (Fot. Alinari.)

de la Misericordia y en otras partes. Siempre se podrá reconocer que Costa aprendió de Roberti en sus *Triunfos* y en los retratos de la familia de Juan II Bentivoglio (fig. 699) que son ornato de la capilla que éste se hizo erigir en Santiago. Andando el tiempo, se modificó atraído por el esplendor cromático y la gentileza de Francia; pero después, gozando larga vida, hasta sobrevivir á Leonardo, á Rafael y aun al Correggio, no tuvo ánimo para afrontar la «manera moderna». Así, su viaje á Roma

en 1503 para nada influyó en su espíritu, conservador por excelencia. De todos modos, es un artista amable, noble siempre en los tipos, algo minucioso y desligado á veces en las composiciones, pero en los asuntos sencillos bien equilibrado y en ocasiones hasta grandioso, como en la tabla de la capilla Bacciocchi de San Petronio (1492), que es, en nuestra opinión, su obra maestra, aun por lo vigoroso del colorido. Hizo también buenos retratos, y en el paisaje superó al Francia.

Los hechos de que, en seguida, la pintura ferraresa de la segunda mitad del siglo xv se haya visto preterida y casi olvidada por espacio de tantos siglos; de que se haya tenido á Costa por discípulo del Francia; de que, en fin, no se haya reconocido hasta hace poco que el Francia proviene de aquella escuela, y haya en cambio absorbido y ofuscado la celebridad de ella, deben explicarse mejor con el auxilio de la estética que con el de la historia. El arte ferrarés fué grande por el método, por la severidad realista, dura en ocasiones, por no decir brutal. Pareció desdeñar el auxilio de los elementos sentimentales y de la hermosura. Por estas razones, el Francia, que supo añadir á los atractivos técnicos una belleza dulce y expresiva, acabó por oscurecer la gloria de sus predecesores que con tal firmeza le habían preparado el terreno.

A Francisco Raibolini, nacido en Bolonia hacia 1450 y muerto en la misma ciudad en 1517, se le llamó el *Francia*, por abre-

viatura ó corrupción vulgar del nombre de Francisco. Ingenio fino y múltiple, á más de pintar tablas, muros y vidrieras, acuñó moneda, dibujó pieles y se vió muy solicitado para labores de orfebrería. Trabajador infatigable, como Rafael, en veinte años de fatigas produjo por cuatro y formó una nube de discípulos atraídos por su fama de artista y de maestro benévolo y virtuoso. Registró, efectivamente, en sus libros más de doscientos. «Murió Francisco, llamado el Francia—escribía un cronista,—el mejor orífice de Italia y pintor óptimo... gallardísimo de presencia, elocuentísimo y de tantas virtudes cuantas tuviese Italia.»

Como pintor es admirable por el apretado esmalte del color, que no abandona al surgir técnicas nuevas, y por el sentimiento, pero es poco abundante en medios y limitado de fantasía (figura 677). Empero, quien ve sus Madonas de dulce faz soñadora, llena de suavidad femenil y de tranquila piedad, se encariña con él (fig. 698). En cambio, cuando el asunto exige vigor dramático, se patentiza su debilidad. No sabe sintetizar, y, como para engañarse á sí mismo, se pierde en mil detalles. El *Entierro de Santa Cecilia* es prueba de ello; cosa que, con todo, no disminuye el dolor de la pérdida de sus grandes frescos, ocurrida á la destrucción del palacio de los Bentivoglio.

Entre sus discípulos se cuenta hoy más especialmente á su hijo Jacobo (1485-1557); á su sobrino Julio († 1540), que imitó también á Filippino Lippi; á Jacobo Boateri y César Tamarocci, boloñeses; á Timoteo Viti (1467-1524), natural de Urbino, que al volver á su patria fué maestro de Rafael y no tardó en cambiar de manera; el lozanísimo Juan-María Chiodarolo (tr. 1490-1520—figura 697); Amico Aspertini (1474-1552—fig. 700), «espíritu bizarro» en su arte y en su vida; su hermano Gui-



FIG. 701.—PELEGRÍN MUNARI: VIRGEN CON EL NIÑO Y SANTOS.

Módena, Iglesia de San Pedro. (Fot. Alinari.)



FIG. 702.—ALEJANDRO ARALDI: DISPUTA DE SANTA CATALINA.

Parma, Celda de la Santa. (Fot. Anderson.)

ri nada menos que como «ornamento de su siglo». Primero siguió á Bianchi y después á Costa. Solicitado por la fama de Rafael, se trasladó á Roma, pero no se sintió movido á cambiar de arte y á empezar de nuevo su formación. Vuelto á su patria, le mataron. Marcos Meloni de Carpi, que floreció en los comienzos del siglo xvi, juntó en su admiración á Francia y Costa con el Perugino. También á Parma llegó un eco del arte de los dos pintores bentivolescos con Juan Francisco Maineri (trabajó 1486-1504), y con Alejandro Araldi (1460?-1528), artista mediocre que tomó igualmente *motivos* de Mantegna, de Leonardo, de Rafael, del Pintoricchio, atesorándolo todo para mezclarlo en sus obras medianas (figura 702). El ambiente parmesano no sabía encontrar camino de arte para lanzarse á él resueltamente y se agitaba en mil tentativas. Benedicto Bembo y otros decoradores llevan á él la manera cremonesa (v. pág. 248). Francisco Tacconi († 1491?), á pesar de ser de Cremona, la manera de los Bellini (v. págs. 73 y 74), y lo mismo

do; Lázaro Grimaldi de Reggio (tr. 1498 en Ferrara y 1511 en Mantua); Francisco Caprioli, de Reggio también, y otros, indícanse como discípulos ó secuaces del Francia; pero hay que considerarlos con preferencia como discípulos ó secuaces de Costa, y á Aspertini, también de Roberti.

Pelegrin Munari (1460?-1523?—figura 701), de Módena, fué mencionado por Vasa-



FIG. 703.—JOSAFAT ARALDI: SAN SEBASTIÁN.

Parma, Galería. (Fot. Anderson.)

Cristóbal Caselli llamado dei Temperelli (1500?-1521), y á esta manera y á la veneciana en general ateníanse Josafat Araldi (á quien se menciona por los años de 1519 y 1520—fig. 703), Juan Francisco Zarotti (trabajó 1496), Felipe Mazzola (1460?-1505), hábil seguidor, en sus retratos (figura 704), de Antonello da Messina y otros. En cambio no es fácil definir á Jacobo Loschi (1425?-1504—fig. 705), indeciso entre las diversas corrientes, discípulo quizá de Bartolomé Grossi († 1468), *cremonizante*, con quien trabajó al principio y con cuya hija se casó. En 1496 encuéntrasele establecido en Carpi, donde murió. Tuvo hermanos pintores, entre los cuales está Juan, autor de una tabla existente en Pesaro. Las hijas de Jacobo permanecieron en Carpi bajo la protección de los Pío, y en Carpi trabajaron Cosme y Bernardino (fig. 706).

Tampoco en Romaña se logró por entonces emprender una



FIG. 704.—F. MAZZOLA:
RETRATO.
Milán, Brera. (Fot. Alinari.)



FIG. 705.—JACOBO LOSCHI:
VIRGEN.
Parma, Galeria.
(Fot. Battei.)



FIG. 706.—BERNARDINO LOSCHI:
VIRGEN Y SANTOS.
Módena, Galeria Estense.
(Fot. Anderson.)



FIG. 707. — JUAN FRANCISCO DA RIMINI:
LOS ÁNGELES SIRVEN EL PAN Á SANTO DOMINGO
Y Á SUS DISCÍPULOS.

Pesaro, A' eneo. (Fot. I. I. d'Arti Grafiche.)

dirección ni fundir las influencias dispares que como tímidos arroyuelos á ella descendían del Véneto, de Bolonia, de la Toscana y de las Marcas. Encontramos primeramente á Juan Francisco da Rimini (trabajó 1458-1471—figura 707), que siguió la manera perusina de Bonfigli y dejó obras desde Bolonia hasta Atri, en donde trabajó con otros en el ábside de la Catedral; luego en Faenza—en donde mul-

titud de artistas menores sacaba provecho de las famosas cerámicas—á Leonardo Scaletti (muerto antes de 1495—fig. 708), vacilante entre Pedro della Francesca y los Ferrareses, admirados por Juan da Oriolo ó da Riolo (tr. 1449-1461), y más tarde J. B. U'tili (tr. 1505-1515), fiel á los ejemplos de Pollaiuolo, de Verrocchio y de Ghirlandaio (fig. 710), así como J. B. Bertucci, que floreció por los mismos años y trató de conciliar los principios de Francia y Costa con los del Perugino y Pintoricchio. La influencia de los Bellini se despierta en Ravena con Rondinelli. Y no se puede admitir como derivados de su escuela á Bernardino (1460?-1509) y Francisco Zaganelli (1465?-1531), llamados los Cotignola por su lugar de origen, cuando en sus obras (figura 709) se revelan tan fácilmente los caracteres ferrareses, y en especial los de Hércules Roberti y los del Palmezzano de Forlì.

Sin embargo, entre los romañolos no surge más que un gran artista: Melozzo degli Ambrosi, más frecuentemente llamado Melozzo da Forlì (1438-1494). Acerca de sus orígenes pictóricos corrieron tiempo atrás diversos pareceres. Alguien le creyó discípulo de un incierto Baltasar Carrari *el viejo*; quién se inclinó á creerle alumno de Squarcione; quién de Arsolino da Forlì, que floreció á mediados del siglo xv, y atento á los maestros florentinos y en especial á Andrés del Castagno y á Donatello, como lo revelan sus frescos de Padua (fig. 215). Al cabo ha prevalecido la opinión razonable de que se formó estudiando á Pedro della Francesca, que había trabajado también en Rimini y

en las Marcas vecinas. Puede creerse asimismo que Melozzo haya estado cerca del gran maestro en Borgo S. Sepolcro, si no en Rímini en 1451, cuando aún era niño, en Urbino, donde estuvo Pedro por primera vez quizá en 1465 ó por sus cercanías, cuando Melozzo tenía ya veintisiete años. Artista maduro era cuando en 1482 volvió Pedro á Rímini. Hay también afinidades evidentes entre el arte de Melozzo y el de Justo de Gante, y prueba de ello es la incertidumbre en atribuir al uno ó al otro las figuras alegóricas de la Música, de la Retórica, de la Astroonomía, de la Dialéctica (que estuvieron en Urbino y se encuentran actualmente en Berlín y Londres), así como el retrato de Federico de Montefeltro con su hijo Guidobaldo, existente en la Galería Barberini de Roma.

No sería improbable que tal afinidad se derivase del hecho de haber estado uno y otro influidos por Pedro, pero también las obras de Melozzo pudieron impresionar á Justo. En efecto, éste aparece en Urbino en 1473, cuando Melozzo, ya de treinta y seis años, había llevado á término obras notables y estaba dedicado, desde hacía más de un año, á la gran decoración del ábside de los Santos Apóstoles de Roma, que le había encomendado Sixto IV, y de la que sólo algunos fragmentos, divididos hoy entre el Quirinal y la sacristía de San Pedro, se salvaron del vandálico derribo de 1711. Pero existe aún, en Roma también, la pintura en que gustó el Papa de conmemorar la institución de la Biblioteca Vaticana y el nombramiento del bibliotecario Platina en presencia de otros cuatro personajes (figura 712). Si el vigor con que en ella está definido cada uno, muestra la poderosa facultad de Melozzo para fijar el carácter, el Ángel Anunciante de los Uffizi y los ángeles de los Santos Apóstoles (fig. 714) revelan un sentimiento elevado y exquisito de la belleza y de la gracia, y todos ellos, con la cupulilla de Loreto, un conocimiento magistral de la perspectiva digno ciertamente de un secuaz de Pedro.

Por desgracia, no se derivó de Melozzo la



FIG. 708. —LEONARDO SCALETTI: VIRGEN Y SANTOS. *Faenza, Pinacoteca.* (Fot. Alinari.)



FIG. 709.—FRANCISCO Y BERNARDINO DA
COTIGNOLA: VIRGEN CON SU HIJO
Y SANTOS.

Milán, *Invoca*. (Fot. I. I. d'Arti Grafiche.)

ganelli; pero el sonido glorioso extinguióse presto. Voces muy distintas resonaban en derredor.

BIBLIOGRAFÍA.—Para las obras de carácter general sobre el arte emiliano, guías de ciudades, etc., consúltese también la bibliografía de los capítulos XX y XXI.—VASARI, *Le Vite*; BALDINUCCI, *Notizie dei professori del disegno*; LANZI, *Storia pittorica*; ROSINI, *Storia della pittura italiana*; CROWE y CAVALCASELLE, *Storia della pittura italiana*; MEYER, *Allgemeines Künstler Lexikon*; U. THIEME y F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*; I. BURCKHARDT, *Le Cicerone*; MORELLI, *Le opere dei maestri italiani*; MORELLI, *De la pittura italiana*; BERENSON, *North Italian Painters of the Renaissance*; C. RICCI, en *Die Galerien Europas*, Leipzig 1909; VENTURI, *Storia dell'Arte italiana*, V; MALVASIA, *Felsina pittrice*, Bologna, 1841; C. RICCI, *La pittura románica nell'Emilia e gli affreschi sulle archie di S. Giacomo in Bologna*, Bologna, 1883; C. LARDECHI, *La pittura ferrarese*, Ferrara, 1857; G. BARIFFALDI, *Vite dei pittori e scultori ferraresi*, Ferrara, 1846-48; A. SPINELLI, *Vite dei Quattrocento e del Seicento attinenti a pittori o a cose d'arte tratti da essi, estensi*, Carpi, 1892; F. CERETTI, *Biografie Mirandolensi*, Mirandola, 1901-05; CAMPIORI, *Notizie dei miniatori dei principi estensi*, en *Atti e Memorie della R. Deput. di Storia Patria per le provincie Modenesi e Parmensi*, 1872; HERMANN, *Zur Geschichte der Miniaturmalerei am Hofe der Este*, en *Führer in der Kunsthist. Sammlungen der Allerhöchsten Kaiserhauses*, 1900; F. MALAGUZZI-VALERI, *La miniatura a Bologna*, en el *Archivio Storico Italiano*, 1896; F. MALAGUZZI-VALERI, *I codici miniati di Nicolò di Giacomo da Bologna e della sua scuola in Bologna*, en *Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per la Romagna*, 1892; F. MALAGUZZI-VALERI, *La collezione delle miniature dell'Archivio di Stato di Bologna*, en el *Archivio Stori-*

escuela que era de esperar. Su discípulo y ayudante Marcos Palmezzano (1456-1538?—figura 713) alcanzó á su lado cierta solidez de colorido y nobleza de composición, pero no llegó á adquirir su espíritu lleno de fresca inspiración y de animación. Pintó muchísimo, justo es consignarlo, con aplicación y conciencia, pero el alma del maestro se quedó ausente de sus figuras. Algún eco de Melozzo llegó también á Gaspar Sacchi, de Imola, muerto después de 1521, á Baltasar Carrari *el mozo* (1460?-1518?—fig. 711)—que siguió principalmente á Costa y á Rondinelli,—y por intermedio del Palmezzano á ambos Za-

co dell'Arte 1894; F. MALAGUZZI-VALERI, *Catologo delle miniature e disegni posseduti dall'Archivio di Stato di Bologna*, in *Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per la Romagna*, 1898; L. CIACCIO, *Appunti intorno alla miniatura bolognese del secolo XV*, *Pseudo Nicolò e Nicolò di Giacomo*, in *L'Arte*, X, 1907; R. BALDANI, *La pittura a Bologna nel sec. XIV*, Bologna, 1908; L. FRATI, *Un polittico di Vitale da Bologna*, in *la Rassegna d'Arte*, 1909; V. LAZZARINI, *Documenti relativi alla pittura padovana del sec. XI con illustrazione e note di ANDREA MOSCHETTI*, Venezia, 1909; BRACH, *Giottos Schule in der Romagna*, Strasburgo, 1902; VITZTHUM, *Ueber Giottos Schule in der Romagna*, in *Kunstgeschichtliche Gesellschaft Sitzungsbericht*, III, 1905; F. HERMANIN, *Gli affreschi di G. Baronzio da Rimini e dei suoi seguaci in Tolentino*, in *el Bollett. della Società filologica romana*, VII, 1905; T. GERIGHI, *Sull'origine del rinascimento pittorico in Bologna*, in *la Rassegna d'Arte*, VI, 1906, y VII, 1907; G. B. COSTA, *Notizia dei pittori riminesi*, Rimini, 1762; L. TONINI, *Di Bittino e della sua tavola di S. Giuliano in Rimini*, in *Atti e Mem. della Deput. di Storia Patria per le prov. di Romagna*, II, Bologna, 1866; F. MALAGUZZI-VALERI, *Pittura reggiana nel Quattrocento*, in *la Rassegna d'Arte*, III, 1903; R. H. BENSON, *Illustrated Catalogue of Works of the School of Ferrara-Bologna*, Londres, 1894; G. CAMFORI, *I pittori degli Estensi nel sec. XV*, Modena, 1886; A. VENTURI, *La pittura modenese del sec. XV*, in *el Arch. Stor. dell'Arte*, III, 1890; A. VENTURI, *La pittura bolognese del sec. XV*, *ibid.*; A. VENTURI, *Maestri ferraresi del Rinascimento*, in *L'Arte*, VI, 1903; A. VENTURI, *Pittori della Corte ducale a Ferrara nella prima decade del sec. XV*, in *el Archivio Storico dell'Arte*, VII, 1894; A. VENTURI, *Arte ferrarese nel periodo d'Ercole I d'Este*, in *Atti e Memorie della Deput. di Storia Patria per le Romagne*, XVII, 1888; A. VENTURI, *La pittura parmigiana nel sec. XV*, in *L'Arte*, III, 1900; A. VENTURI, *La R. Galleria Estense in Modena*, Modena, 1882; C. RICCI, *La Regia Galleria di Parma*,



FIG. 710.—J. B. UTILI: VIRGEN.

Ravenna, Accademia.

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche.)



FIG. 711.—BALTASAR CARRARI: VIRGEN.

Ferrara, Colección Massari.



FIG. 712.—MELOZZO DA FORLÌ:
SIXTO IV NOMBRA BIBLIOTECARIO SUYO Á PLATINA.
Roma, Pinacoteca Vaticana.

(Fot. Alinari.)

Parma, 1896; F. ARGENTI, *La Pinacoteca comunale di Faenza*, Faenza, 1881; G. CAMPORI, *Delle opere di pittori modenesi che si conservano nella I Galleria del Belvedere a Vienna*, Modena, 1844; G. CAMPORI, *Delle opere di pittori modenesi che si conservano nella Galleria degli Uffizi in Firenze*, Modena, 1845; C. F. MARCHESELLI, *Pitture nelle chiese di Rimini*, Rimini, 1754; A. VENTURI, *Nelle Pinacoteche minori d'Italia*, en el *Archivio Storico dell'Arte*, VI, 1893; A. VENTURI, *I pittori ferraresi del 400 nel Catalogo di Bernardo Berenson*, en *L'Arte*, 1908; G. FRIZZONI, *Arte Italiana del Rinascimento*, Milán, 1891; I. VON SCHLÖSSER, *Tommaso da Modena und die andere Malerei in Treviso* cit.; G. BERTONI y E. P. VICINI, *Tommaso da Modena pittore modenese del sec. XIV*; E. P. VICINI, *Di un'antica ancona dell'altar maggiore della cattedrale di Modena*, Modena, 1908; I. NEUWIRTH, *Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen*, en *Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmens*, I, 1896; I. NEUWIRTH, *Prag (Berühmte Kunststätten, núm. 8)*, Leipzig, 1891; H. LAMBERT, *Aus Böhm. Kunstleben unter Karl IV*, en *Oesterr. Ungar. Revue*, XXIV; FEDERICI, *Memorie trevigiane sulle opere di disegno*, Venecia, 1803; P. BORTOLOTTI, *Di un murale dipinto nel 1334 scopertosi nel 1882 nel lato esterno settentrionale del Duomo di Modena*, en *Atti e Memorie della R. Deput. di Storia Patria per le prov. modenesi*, serie IV, I, 1892; P. BORTOLOTTI, *Intorno a un quadro di fra' Paolo da Modena*, en *Memorie della R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti di Modena*, VI, serie II; N. BALDORIA, *Un quadro di fra' Paolo da Modena nella R. Galleria Estense*, en la *Rassegna Emiliana*, 1888; N. BALDORIA, *Ancora sul quadro di fra' Paolo da Modena*, ibid.; G. BERTONI y E. P. VICINI, *Barnaba da Modena*, en la *Rassegna d'Arte*, III, 1903; G. BERTONI y E. P. VICINI, *Serafino Serafini*, en *L'Arte*, VII, 1904; G. BERTONI y E. P. VICINI, *Niccolò da Reggio*, en la *Rassegna d'Arte*, III, 1903; L. N. CITTADELLA, *Ricordi e documenti intorno alla vita di Cosimo Tura*, Ferrara, 1806; A. VENTURI, *Cosmè Tura e la Cappella di Belriguardo*, en el *Buonarroti*, 1885; A. VENTURI, *Cosmè Tura genannt Cosmè*, en *Jahrb. der Königl. Preuss. Kunstsamml.*, IX, 3; F. HARCK, *Verzeichniss der Werke des Cosma Tura*, en *Jahrb. d. Königl. Preuss. Kunstsamml.*, IX, 34; G. GRUYER, *Cosimo Tura*, París, 1892; F. HARCK, *Die Fresken im Palazzo Schifanoia zu Ferrara*, en *Jahrb. der Königl. Preuss. Kunstsamml.*, V, 99; A. VENTURI, *Gli affreschi del palazzo di Schifanoia in Ferrara*, Bologna, 1885; W. BODE, *Der Herbst von Francesco Cossa in der Berliner Gallerie*, en *Jahrb. der Königl. Preuss. Kunstsamml.*, XVI, 88; L. FRATI, *La morte di Francesco del Cossa*, en *L'Arte*, 1900 fasc. V-VIII; A. VENTURI, *Ercole de' Roberti*, en el *Archivio Storico dell'Arte*, 1889; F. HARCK, en *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1894, 312; A. VENTURI, *Ercole Grandi*, en el *Arch. Stor. dell'Arte*, I, 1888; G. GRUYER, *Les livres à gravures sur bois publiés à Ferrare*, en la *Gazette des Beaux-Arts*, 2, XXXVIII, 89; A. VENTURI, *Francesco Bianchi Ferrari*, en *L'Arte*, I, 1898; FRIZZONI, *Il Museo Borromeo in Milano*, en el *Archivio Storico dell'Arte*, 1890, 363; A. VENTURI, *Un quadro di Bernardo Parenzano*, en *L'Arte*, 1898, 357; A. VENTURI, *Appunti sul Museo Civico di Verona*, en *Madonna Verona*, 1907, núm. I; A. MUNOZ, *Dipinti di Bernardino Parenzano nel Museo Civico di Vicenza*, en el *Bollettino d'Arte*, II, 7; G. BARUFFALDI, *Vite di Benedetto Coda e Domenico Panetti*, Padua, 1847; G. BARUFFALDI, *Vita di Lodovico Mazzolino*, Ferrara, 1843; A. VENTURI, *Lodovico Mazzolino*, en el *Archivio Storico dell'Arte*, III, 1890; A. VENTURI, *Lorenzo Costa*, en el *Archivio Storico dell'Arte*, I, 1888; E. JACOBSEN, *Lorenzo Costa und Francesco Francia*, en *Jahrb. der Königl. Preuss. Kunstsamml.*, XX, 159; I. A. CALVI, *Memorie della vita e delle opere di Franc. Raibolini detto il Francia*, Bologna, 1812; T. GERENICH, *Francesco Francia*, en la *Rass. d'Arte*, VIII, 1908; C. RICCI, *La Madonna del Terremoto dipinta dal Francia*, en la *Vita Italiana*, 1897; L.

FRAH, *Un contratt. autografo del Francia*, en la *Nuova Antologia*, 1907, 16; MONTGOMERY CARMICHAEL, *Francia's Masterpiece*, Londres, 1909; G. CANTALAMESSA, *Il Francia e gli eredi del Francia*, en los *Saggi di critica d'Arte*, Bologna, 1890; E. JACOBSEN, *I seguaci del Costa e del Francia a Bologna*, en *L'Arte*, 1905; L. TESSI, *Simone dei Martinazzi alias Simone delle Spade*, en *Arte*, VIII, 1905; A. VENTURI, *Amico Aspertini*, en el *Archivio Storico dell'Arte*, IV, 1891; A. FABRICZY, *Un taccuino di Amico Aspertini*, en *L'Arte*, VIII, 1905; A. RONCHINI, *Il pittore Daniele da Parma*, Parma, s. d.; G. F. FERRARI-MORENI, *Intorno a un dipinto in tavola di Pellegrino Munari*, Modena, 1807; C. RICCI, *Alessandro e Josafat Araldi*, en la *Rassegna d'Arte*, III, 1903; C. RICCI, *Filippo Mazzola*, en *Napoli Nobilissima*, VII, 1898; A.

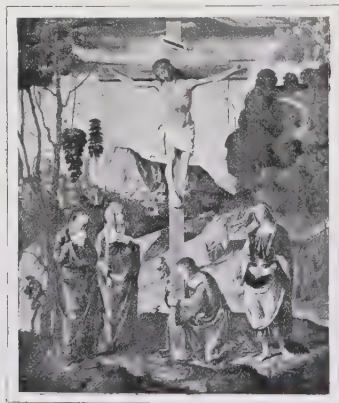


FIG. 713.—M. PALMEZZANO:
CRUCIFIXIÓN.

Florenzia, Uffizi. (Fot. Anderson.)



FIG. 714.—MELOZZO DA FORLÌ:
ÁNGEL.

Roma, Sacristía de San Pedro.

MOSCHETTI, *Il maestro di Filippo Mazzola*, Padua, 1908; Giov. Franc. pittore da Rimini, en el *Bollettino della Società fra gli amici dell'Arte per la provincia di Forlì*, Forlì, 1895, núm. 2; C. RICCI, *Giov. Francesco da Rimini*, en la *Rassegna d'Arte*, II y III, 1902-1903; C. MALAGOLA, *Memorie storiche sulle maioliche di Faenza*, Bologna, 1880; F. ARGNANI, *Le ceramiche e maioliche faentine*, Faenza, 1889, é *Il rinascimento delle ceramiche maiolicate in Faenza*, Faenza, 1898; P. TOESCA, *Di un pittore emiliano del Rinascimento*, en *L'Arte*, X, 1907; C. RICCI, *Un gruppo di quadri di G. B. Utile*, en la *Rivista d'Arte*, IV, 1906; C. RICCI, *I Cotignola*, en la *Rassegna d'Arte*, IV, 1904; P. GIANUZZI, *Antonio da Faenza*, en *Arte e Storia*, XIII, 1894; F. ARGNANI, *Sul pittore Giovanni da Oriolo*, Faenza, 1899; A. VENTURI, *I pittori degli Erri e del R.* en el *Archivio Storico dell'Arte*, VII, 1894; F. MALAGUZZI-VALERI, *Alcune notizie sui pittori Maineri*, en el *Archivio Storico dell'Arte*, IV, 1891; A. VENTURI, *Gian Francesco Maineri da Parma*, en *L'Arte*, X, 1907; *Alcune memorie intorno al pittore Marco Melozzo da Forlì*, Forlì, 1834; A. SCHMARSOW, *Melozzo da Forlì*, Berlin, 1886; SCHMARSOW, *Ottaviano Ubaldini in Melozzo's Bild und Giovanni Santis' versen*, en *Jahrb. der Königl.*

Preuss. Kunstsamml., VIII, 67; C. GRIGIONI, *Per la storia della pittura in Forlì*, en el *Bollettino della Società fra gli amici dell'Arte per la provincia di Forlì*, 1895, núms. 5 y 9; C. GRIGIONI, *Notizie biografiche su Melozzo da Forlì*, en el mismo *Bollettino*, Forlì, 1895, núm. 11; *Notizie inedite di Marco Melozzo*, en el mismo *Bollettino*, 1895, núm. 3; A. VENTURI, *Melozzo da Forlì*, en el mismo *Bollettino*, 1894, núms. 7 y 8; W. BODE, *L'astronomia di Melozzo da Forlì*, en *Jahrbuch der Königl. Preuss. Kunstsammlungen*, VII, Berlín, 1886, 229; E. MÜNTZ, *Les peintures de Melozzo da Forlì et de ses contemporains à la Bibliothèque du Vatican d'après les Registres de Platina*, en la *Gazette des Beaux-Arts*, 2, XII, 369; A. MUNOZ, *Studi su Melozzo da Forlì*, en el *Bollettino d'Arte*, II, 1908; E. CAZZINI, *Memorie su Melozzo da Forlì*, Forlì, 1892; G. CANTALAMESSA, *L'affresco dell'Annunziata al Pantheon*, en el *Bollettino d'Arte*, 1909; G. CASATI, *Intorno a Marco Palmezzani*, Forlì, 1844; E. CAZZINI, *Marco Palmezzano*, en el *Arch. Stor. dell'Arte*, VII, 1894; C. GRIGIONI, *Baldassare Carrari il giovane*, en *Arte e Storia*, XV, 1896; G. CAMPORTI, *Gli artisti italiani e stranieri negli Stati Estensi*, Módena, 1855; M. CAFFI, *Dei CanoZZi o Genesini Lendinaresi maestri di Legname del sec. XV*, Lendinara, 1878.





FIG. 715. — FRANCISCO PRIMATICCIO:
CÉSAR MANDA QUEMAR LAS MEMORIAS DE POMPEYO.
Manhua, Palacio del Te. (Fot. Alinari.)

XXIV

EMILIA

LA PINTURA EN EL SIGLO XVI.—CORREGGIO

CUENTA Vasari que Miguel Angel trató duramente á Francia y que habiéndose llegado á él un hijo pequeño de éste muy agraciado, le dijo: «Más bellas figuras hace tu padre vivas que pintadas». Refiere asimismo que al abrir Francia la caja que le enviara Rafael y contenía la Santa Cecilia, «tal estupor sintió y tan grande fué su maravilla que, reconociendo su error y la presunción necia de su desatinada opinión, enfermó de pena y murió en brevísimo tiempo». Sean ó no ciertas las anécdotas de Vasari (y no lo ha de ser la segunda si se hace caso de las fechas), son, sin embargo, como el cuento de que Verrocchio no quiso volver á pintar después de haber visto un ángel de Leonardo, síntomas del sentimiento que los viejos artistas, que florecieron al declinar del siglo xv y en los primeros veinte años del siguiente, debieron experimentar ante las obras de la generación nueva. Sábese además que Lucas Moser de

Neil escribió encima de un cuadro suyo: *Arte que á nadie le interesa ya!*

En Emilia, y especialmente en Bolonia, venía siendo ya muy grande la fama de los prodigios que obraba Rafael en el Vaticano. Para acrecentarla, en 1516 y 1517 aparecieron en Bolonia misma y en Piacenza dos obras suyas: la floreciente Santa Cecilia y la Madona de San Sixto, la más divina pintura que no ya Rafael, sino todo el arte italiano ha producido. Los jóvenes se alborozaron, y hasta tal punto, que en las escuelas florecientes hasta allí empezaron las deserciones. Entre los primeros que se aproximaron á Rafael y en estampas propagaron el conocimiento de sus composiciones y su fama estuvo el bolonés Marco Antonio Raimondi (1488?-1534?), á quien siguió Julio Bonasone (tr. 1521-1574), de Bolonia también, el ravenés Marcos Dente, muerto en el saco de Roma (1527), y el parmesano Eneas Vico (tr. 1541-1567).

Muchos fueron los pintores emilianos, y más aún los de Romaña que se vieron atraídos á la órbita nueva. Jerónimo Marchesi, llamado el Cptignola (1471-1540), abandonó las huellas de sus paisanos los Zaganelli, á quienes había sido fiel en sus primeras pinturas, para asumir mayor amplitud de formas, que le ganó fama en sus cuadros de Bolonia, de Forlì y, sobre todo, en el que hoy se encuentra en Berlín (fig. 716); Bartolomé Ramenghi (1484-1542—fig. 717), conocido por el Bagnacavallo, del nombre de su pueblo natal, Blas Pupini dalle Lame (1490-1530) é Inocencio Francucci de Imola (1494-1550—fig. 718) se apartan de Francia, pasándose á Rafael. Ramenghi no tiene á menos el mirar á Dosso Dossi para intensificar su propio colorido, más avisado que Francucci, el cual, con todas sus pretensiones de solemnidad y aplicación, nunca se eleva. Su color tiene crudeza antipática: carnes de barro cocido, paños rojos con reflejos de gualda, junto á paños de un verde estridente. Si Rafael usó de



FIG. 716.—JERÓNIMO MARCHESE,
LLAMADO EL CPTIGNOLA.
SAN BERNARDO DE CHIARAVALLE.
Museo de Berlín.



FIG. 717.—BARTOLOMÉ RAMENGI, LLAMADO
EL BAGNACAVALLO: CIRCUNCISIÓN.
París, Louvre. (Fot. Alinari.)

se asimismo á él en Forlì Francisco Menzocchi (1502-1572), mas por poco tiempo, balanceándose sin constancia de la manera del Palmezzano y del Genga á la del Pordenone, y pasando de una manera segura á otra tímida de colorido, con predominio de delicados amarillos alabastrinos; é indirectamente, á través de otras escuelas y otros ejemplos fieles á Rafael, la influencia de éste logró duradera eficacia. A través de Perino del Vaga pasó á Livio Agresti († 1580); por Francucci á Próspero Fontana (1512-1597—figura 720); por Julio Romano á Francisco Primaticcio (1540-1570—figura 715), ayudante suyo en Mantua, que ganó después fama de gran decorador por las obras que hizo en Fontainebleau con el modenés Niccolò dell'Abate (1512-1571—fig. 721) por orden de Francisco I y Enrique II.

Bienvenido Tisi, llamado el Ga-

cambiantes, Inocencio abusó de ellos y fué el primer *cambiantista* exagerado de los que firmaron todo un período del arte boloñés.

El influjo rafaelesco tuvo menor intensidad, pero fué más persistente en Ravena con Lucas Longhi (1507-1580—fig. 719), espíritu suave y tímido, y en Faenza con Jacobo Bertucci (1501?-1579), con Julio Tonducci (1513?-1583?) y con Marcos Marchetti († 1588), apreciado y solicitado aun en Florencia y Roma por sus populosas *historietas* y sus vivaces *grotescos*. Aproxima-



FIG. 718.—INOCENCIO FRANCUCCI
DE IMOLA: DESPOSORIOS DE
SANTA CATALINA.
Bologna, Santiago el Mayor.
(Fot. Alinari.)



FIG. 719.—LUCAS LONGHI: VIRGEN
CON EL NIÑO Y SANTOS.

Milán, Brera.

(Fot. I. I. d'Arzi Grafiche.)



FIG. 720.—PRÓSPERO FONTANA:
DESCENDIMIENTO.

Bolonia, Pinacoteca.

(Fot. Bolognesi.)

rofalo (1481-1559), después de haber estado en Roma, doblégóse también al rafaelismo, añadiendo cualidades de dibujo á las de colorido y luz que había tomado de Dosso y de Palma el Viejo, sin romper por eso con la sencillez que hallara en el Boccaccino. Sea como fuere, entre tantos maestros, á los que hay que agregar Panetti y Costa, se hizo un estilo propio, si no siempre bueno por el colorido é irreprochable por la forma, por lo menos agradable de dignidad y de gracia (fig. 722). Escaso de fantasía, se repitió demasiado y apareció muchas veces vacío, defecto más visible en él que en otros por lo copioso de su producción. Hay que descartar, sin embargo, de su obra muchos cuadritos que constantemente se le atribuyen y que pertenecen á Esteban Falzagalloni (1480-1551) que, más que imitarle, le falsificó. Seguidor de Garofalo fué Antonio Pirri, discípulo quizá de Bernardino Zaganelli; y anduvieron cerca de él algún tiempo Nicolás Pisano (tr. 1499-1538), alumno que había sido de Costa, y Jerónimo da Carpi (1501-1556 - fig. 723), que también fué arquitecto; pero este último no se mostró después indiferente para los miguelangelescos florentinos ni tampoco para Juan Luteri, llamado Dosso Dossi (1479?-1542), prez máxima de la pintura ferraresa. Pudiera ser que Dosso hubiera tenido á

Costa por maestro, pero abandonó pronto sus rezagadas enseñanzas para escuchar la voz vigorosa de los grandes venecianos y en especial de Giorgione y de Tiziano. Con él conquista la pintura ferraresa nueva fuerza de color y, sobre todo, de poesía, que se extiende de sus personajes al paisaje y á la composición (*Visión* de Dresde). Bien digno es por sus facultades imaginativas, por las heroicas actitudes de sus figuras, por el misterio de sus fondos, del nombre que se le ha dado de *el Ariosto de la pintura*. La *Circe* de la



FIG. 721.—NICOLÁS DELL'ABATE:

FAMILIA DE MÚSICOS.

Módena, Galería Estense. (Fot. Alinari.)

Galería Borghese (figura 726), en su fausto oriental, por decirlo así, y en la languidez de sus ojos hechiceros, es la propia Alcina; el *San Jorge* de la Galería de Ferrara y el de Brera son los mismos Rogerio y Reinaldos. Hasta sus retratos tienen algo heroico, y ello hace suponer un influjo recíproco entre él y el gran poeta, que gustó de celebrar en el *Orlando Furioso* tanto á su amigo el artista como á Bautista Dossi († 1548), que, por más que trabajara con su her-

mano, no dejó de prestar oído á los reclamos de Rafael. Por otra parte, Sebastián Filippi, llamado Bastianino (1540?-1602), aunque se afanara por volar cerca de Miguel Angel, acabó también por acomodarse á vuelo más dulce, ateniéndose á Sanzio, como lo prueba su *Santa Cecilia*, en la Galería de Ferrara. Su hermano César († 1603?) conquistó asimismo buen nombre, adiestrándose en la ornamentación «grotesca», á ejemplo de las logias vaticanas.

Un cálido aliento veneciano llevó siempre calor al alma ferraresa. Templó hasta la pintura graciosísima aunque fría de Hipólito Scarsella, llamado el Scarsellino (1551-1620—fig. 724), precioso en sus cuadros pequeños, y dió amplitud de composición y vivaces efectos de luz á la de Horacio Guillenzoni de Carpi (1550?-1617), también escultor, y á la del último pintor notable de Ferrara, Carlos Bononi (1569-1632—fig. 725).

Mientras Dosso trabajaba notablemente en Ferrara, pero influido por Venecia, y Garofalo repetía sus agradables figuras, y los romañolos, concentrados en Bolo-
nia, achabacanaban las puras inspiracio-
nes rafaelescas, en el corazón de Emilia
surgía un genio verdaderamente origi-
nal é innovador: Antonio Allegri, llama-
do el Correggio del nombre de la ciudad
en que nació (1494) y murió (1534).

Cuantas noticias se repiten acerca de
su niñez son imaginarias. Aun con res-
pecto á sus maestros se trabaja por in-
ducción, porque la noticia de que fuese
escolar de Antonio Bartolotti († 1527)
en su ciudad natal, de Francisco Bian-
chi-Ferrari en Módena ó de Francia en
Bologna se funda en afirmaciones tardas
ó en sencillas hipótesis. Los primeros

rudimentos
artísticos los
debió recibir
en el seno de
su familia, de
Lorenzo Al-
legri, su tío,
mediocre pintor. Los ciudadanos y
los señores de Correggio debieron
advertir pronto las excepcionales
dotes del niño; y aquellos señores, en
constante relación con los Gonzaga
de Mantua, enviáronle allá, en donde
pudo admirar la poderosa labor de
Mantegna y ver cómo trabajaban Lo-
renzo Costa y Dosso. Tiempo atrás
túvosele por discípulo de Mantegna,
cosa que las fechas desvirtúan, y se
le agregó después, sin más, á la es-
cuela lombarda. Hoy, empero, reco-
nócese por todos que, por influjo in-
evitable de la región en que naciera
y muriera, y por los estudios que
hizo en Mantua con Costa y Dosso, aunque aceptase algunos
motivos y formas de Mantegna, pertenece en substancia á la es-



FIG. 722.—GAROFALO:
VIRGEN Y SANTOS.
Módena, *Galeria Estense*.
(Fot. Alinari.)



FIG. 723.—JERÓNIMO DA CARPI:
MILAGRO DE SAN ANTONIO.
Ferrara, *Pinacoteca Municipal*.
(Fot. Alinari.)



FIG. 724. — SCARSELLINO: PIEDAD.
Roma, Galería Corsini. (Fot. Brogi.)

miento penosa fatiga. La afirmación cierta y solemne de su personalidad se manifiesta en ocasión de su traslado á Parma, y

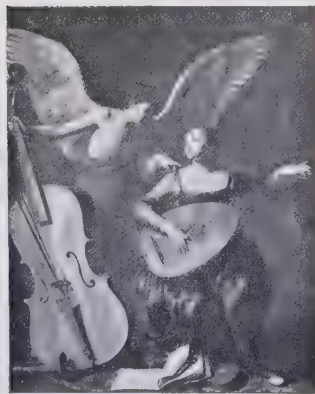


FIG. 725. — CARLOS BONONI:
SANTA CECILIA.
Roma, Galería Corsini. (Fot. Brogi.)

cuela emiliana, como se echa de ver en diversos cuadros suyos juveniles, y sobre todo en la gran tabla de altar que pintó hacia los veinte años para la iglesia de San Francisco en Correggio y que hoy está en la Galería de Dresde. A este período, en el que las impresiones escolásticas son asaz evidentes, sigue otro (1516-17) en el que trata el autor de libertarse de toda traba y de producirse con originalidad; pero, como no lo consigue por completo, sus cuadros, cálidos de tintas, á lo Dosso, y tímidos de expresión, muestran sin duda alguna en su desenvolvi-

miento penosa fatiga. La afirmación cierta y solemne de su personalidad se manifiesta en ocasión de su traslado á Parma, y precisamente en la decoración de una cámara del monasterio de San Pablo (fig. 728). De allí en adelante avanza por un camino triunfal, con un número considerable de obras. Terminada la pintura del convento de San Pablo, pinta al fresco, en la iglesia de San Juan Evangelista, la cúpula (fig. 727), el ábside, derribado en 1587, la luneta con el San Juan de Patmos, y al óleo dos telas. De allí pasa á ejecutar los frescos de la cúpula de la Catedral, en los que representa la Asunción de la Virgen al Cielo entre una miriada de ángeles y santos. No parece, con todo, que obra tan maravillosa fuese admirada ni siquiera comprendida

entonces; antes bien, se sabe que no faltaron ásperas críticas y aceradas builas, como la del canónigo que lo comparó á un *co-rito de ranas*. Verdad es que, sin concluirla del todo, á fines de 1530, volviósse á Correggio, en donde permaneció hasta su



FIG. 726. -DOSSE DOSSI: CIRCE. Roma, *Galeria Borghese*. (Fot. Anderson.)

muerte, salvo alguna intermitencia, trabajando para el Duque de Mantua en cuadros de asunto mitológico, entre los que están la Danae (fig. 729), la Leda y la Io.

Pocos artistas en el mundo tuvieron como él la ventaja inestimable de la *personalidad*. Las huellas del influjo ferrarés y de Mantegna, ceden muy pronto el paso en su obra á una manera totalmente propia de entender el dibujo, el color, el claroscuro, la vida. Se esfuerza en la composición por justificar y animar toda figura, como lo prueban el Desposorio de Santa Catalina,

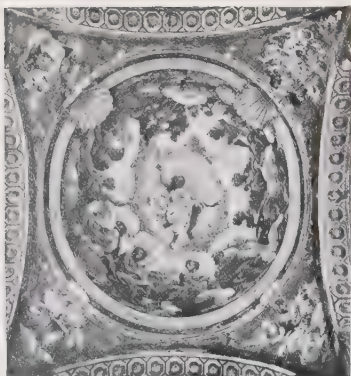


FIG. 727.—CORREGGIO: CÚPULA
DE SAN JUAN EVANGELISTA EN PARMA.
(Fot. Alinari.)

del Louvre; la Virgen del San Sebastián, la del San Pedro Mártir y la Noche, todas en Dresde; la Virgen de San Jerónimo y la «de la Escudilla», en Parma.

En los asuntos fué, ciertamente, menos profundo que Miguel Angel y Rafael, pero todo argumento sencillo, merced á la fuerza excepcional de su arte, logró en él alteza lírica. La *pintura* no tuvo secretos para él. Trató de resolver y resolvió con los pinceles las dificultades más reacias é hizo perfecta la visión de todo escorzo, de todo movimiento, en el espacio,

hasta el exceso, hasta el *enloquecimiento*. Por lo que al sentimiento hace, la nota predominante en él fué la alegría, lo cual

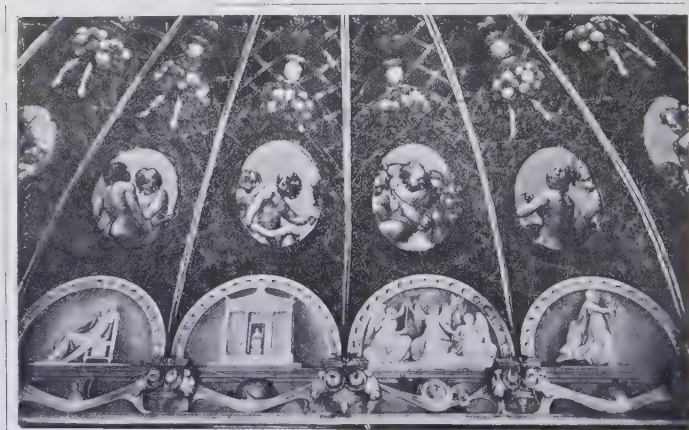


FIG. 728.—CORREGGIO: DECORACIÓN DE UNA CÁMARA EN PARMA,
EX-CONVENTO DE SAN PABLO. (Fot. Alinari.)



FIG. 720.
CORREGGIO:
DANAE,
*Roma, Galleria
Borghese.*
(Fo'. Alinari.)



FIG. 730. — G. GANDINI DEL GRANO: VIRGEN Y SANTOS. Parma, Galeria. (Fot. Alinari.)

dini del Grano (1480?-1518—fig. 730), algo excesivo y pesado en la composición; Francisco María Rondani (1490-1549?—figura 731), un tanto descuidado en la

ejecución, però vivaz y luminoso; Miguel Angel Anselmi (1491-1554), el más agradable de entre los discípulos del Correggio por la animación de las figuras, por los tonos cálidos y luminosos y por la soltura de la técnica (fig. 732); natural de Lucca, había estudiado en su juventud en Siena con el Sodoma; después, en 1518, pasó á Parma, ciudad natal de su padre, y se puso á trabajar con Allegri. Dotes no comunes de gracia se advierten asimismo en las pinturas de Jerónimo Mazzola-Bedoli (1500-1569). Su colorido es diáfano y suave, pero es débil también algunas veces por el abuso de leves tonos cambiantes (fig. 734). Superior, empero, á todos ellos, y sólo inferior al Correggio, fué, sin duda, Francisco Maz-



FIG. 731. — FRANCISCO MARÍA RONDANI: VIRGEN Y SANTOS. Parma, Galeria. (Fot. Alinari.)



zola, llamado el Parmigianino (1503-1540), hijo de Felipe, que pasó por las primeras pruebas en el taller de sus tíos Pedro Hilario Mazzola († 1545) y Miguel Mazzola († 1520), pintores muy medianos. El traslado á Parma del Correggio determinó su vocación artística, pero no le privó de alcanzar una nota personal que subsistió intacta aun en el lustro que pasó en Roma, en contemplación de las obras de Rafael y Miguel Angel. Lo mismo que otros muchos artistas salió de Roma después del saco de 1527 y se trasladó á Bolonia, en donde ejecutó diversos cuadros, entre los cuales el bellissimo de Santa Margarita (fig. 733). Después de la coronación de Carlos V se repatrió y comenzó á pintar para la iglesia de la Steccata, pero su temperamento fantástico le hizo entrar en pleitos, que dieron con él en el castillo de Fontanellato, en donde pintó al fresco la fábula de Diana y Acteón. Vuelto á Parma, tornó á las pinturas de la Steccata, pero concluyó pocas, viéndose enredado de nuevo en litigios irritantes que le hicieron huir á Casalmaggiore, en donde murió de treinta y siete años. Repróchase justamente al Parmigianino su afán de alargar las figuras. En cambio nadie le puede negar habilidad rara de dibujo, muy admirada por Pablo Veronés, distinción gentil en la selección de tipos y festividad de colorido. Los ropajes que imita de los antiguos tienen ligereza extremada. Magníficos son también sus retratos, llenos de distinción y naturalidad (figura 735).

Con su sobrino Alejandro (1533-



FIG. 732.—M. A. ANSELMI:
VIRGEN Y SANTOS.

Parma, Galería.

(Fot. Alinari.)



FIG. 733.—PARMIGIANINO:
VIRGEN

DE SANTA MARGARITA.

Bolonia, Pinacoteca.

(Fot. dell'Emilia.)



FIG. 734.—G. MAZZOLA-BEDOLI:
DETALLE DEL CUADRO DE LA CONCEPCIÓN.
Parma, Galería.

(Fot. Alinari.)



FIG. 735.—PARMIGIANINO:
RETRATO DE ANTEA.
Nápoles, Museo Nacional.

1608) extingüese la fortuna artística de los Mazzola, así como con Pomponio (1521-1593), hijo degenerado del Correggio, la de los Allegri. Sea como quiera, la semilla grande ha caído y nadie parece ignorarlo ya en la región, como se ignoraba en vida del Correggio y del Parmigianino. Sigue en Parma las huellas del segundo Jacobo Zanguidi, llamado el Bertoia (1544-1574), exagerando los defectos de aquél haciendo las figuras aún más largas y flojas: y al uno y al otro los siguen J. B. Tristi (1558-1604) y Pedro Antonio Bernabei, llamado della Casa (1567-1630), que decoró la cúpula mayor del Quartiere, agradablemente, pero con multitud de grupos, sin la unidad corregiana. En Módena había seguido al Correggio, así como á Dosso, el festivo Gaspar Pagani (n. 1513). En la vecina Reggio aproximóse á Allegri Juan Giarela († 1557), en tanto que su conciudadano Bernardo Zacchetti (tr. 1530) se inclinaba á Rafael, y Lelio Orsi de Novellara (1511-1587—fig. 736), maestro de Rafael Motta (1550-1578—fig. 737), tomaba del Correggio lo alegre del colorido y lo atrevido de los escorzos; de Miguel Angel, la energía anatómica, sin penetrar empero en la poesía de aquél ni en el pensamiento de éste, que había encontrado en Bolonia su mejor secuaz en Pellegrino Pellegrini, llamado Tibaldi, de quien hablamos ya como arquitecto en Milán

y en Bolonia (v. págs. 211 y 379). En Reggio, sin embargo, ejercitose con preferencia en la pintura, como también en El Escorial, en España. Fué, por cierto, artista grande y múltiple. Aun siendo discípulo de Miguel Angel, supo mantenerse en proporciones discretas y mostrarse siempre en las pinturas extraordinariamente vivaz y sincero (fig. 738). Lorenzo Sabbatini (1530-1577—fig. 739), Horacio Samacchini (1532-1577—figura 741), Bartolomé Passarotti (1530-1592) y César Aretusi (1540?-1612) trataron de imitar á Miguel Angel, fascinados por su atrevimiento y grandiosidad; pero pronto encontraron más fácil atenerse á la alegría del Correggio y á la gracia del Parmigianino, y lo hicieron con buen resultado, en especial Passarotti, hasta cuando llevó en el cuadro de San Jacobo la admiración hasta la imitación (fig. 740). Por lo demás, á los dos grandes maestros de Parma atuvieron también los Procaccini boloñeses, trasplantados á Milán, como hemos visto, y en momento determinado, Dionisio Calvart (1553-1619—fig. 742) que, habiendo nacido en Amberes y llegado á Bolonia en calidad de paisajista, se dedicó á la figura con Fontana (1512-1597) y con Sabbatini, pero acabó luego por pagar su tributo al rafaelismo. Tiburcio Passarotti († 1612) sigue, entretanto, las hue-



FIG. 736.—L. ORSI DA NOVELLARA:
SACRIFICIO DE ISAAC.
Nápoles, Museo Nacional.
(Fot. Anderson.)



FIG. 737.—RAFAEL DA REGGIO:
TOBÍAS.
Roma, Galeria Borghese.
(Fot. Gargioli.)

llas de su padre, como Lavinia Fontana (1550-1614), que hace retratos con plácido rebuscamiento en ropajes y joyas.

A los estudios de Fontana y de Calvart acude primero la mayor parte de los que han de constituir la nueva escuela boloñesa llamada «de los Carracci». Pero los espíritus jóvenes estaban ya demasiado turbulentos para acomodarse á sus enseñanzas. Las obras, presentes á sus ojos, de Jerónimo da Treviso, de Nicolás dell'Abate, de Tibaldi, del palermitano Tomás Laureti y de Juan Bologna hablaban un lenguaje más vigoroso que el amanerado, aunque todavía elegante, «cambiantismo»; y, sobre todo, desde Parma, el Correggio tocaba llamada con la frescura de su arte, no destrozada aún por exceso de admiradores, como la de Rafael y la de Miguel Angel.

BIBLIOGRAFÍA.—Para las obras de carácter general sobre el arte de Emilia, guías de ciudades, etc., véase la bibliografía de los capítulos precedentes.—C. RICCI, *Di alcuni quadri di scuola parmigiana nel Museo di Napoli*, en *Napoli Nobilissima*, III y IV, 1894-95; C. RICCI, en *Die Galerien Europas*, Leipzig, 1909; L. TESTI, *Nuovi quadri nella R. Galleria di Parma*, en *Bolletino d'Arte*, 1908; H. DELABORD, *Marc' Antoine Raimondi*, París, 1888; G. CUMBERLAND, *Some Anecdotes of the life of Bonasone*, Londres, 1793; G. A. ARMANO, *Catalogo di una serie delle stampe di Bonasone*, Roma, 1820; P. KRISTELLER, *Marco Dente und der Monogrammist S. K.* en *Jahrb. der*



FIG. 738.—P. TIBALDI:
ADORACIÓN DE LOS PASTORES.
Roma, Galería Borghese.

(Fot. Gargioli.)



FIG. 739.—I. SABBATINI:
ASUNCIÓN DE LA VIRGEN.
Bolonía, Pinacoteca.

(Fot. dell'Emilia.)



FIG. 740. — B. PASSAROTTI:
VIRGEN Y SANTOS.
Bolonia, Santiago.

(Fot. Alinari.)



FIG. 741. — O. SAMACCHINI:
CORONACIÓN DE LA VIRGEN.
Bolonia, Pinacoteca.

(Fot. dell'Emilia.)

Königl. Preuss. Kunstsamml., XI, 242; E. CONTARINI, *Nascimbene Beirani pittore bagnacavallesse del 400*, Faenza, 1908; E. CONTARINI, *Scipione Ramenghi seniore detto il Bagnacavallo*, Bagnacavallo, 1908; D. VACOLINI, *Biografia di Bartolomeo Ramenghi da Bagnacavallo e di altri pittori di quella famiglia*, Imola, 1841; P. GIORDANI, *Innocenzo da Imola*, Milán, 1819; ALESSANDRO CAPPI, *Luca Longhi*, Ravenna, 1853; A. BOLOGNINI-AMORINI, *Vita del celebre pittore Primaticcio*, Bolonia, 1838; H. BARBIER DE JONY, *Etude sur les fontes du Primaticcio*, París, 1860; L. DIMIER, *Le Primaticcio*, París, 1900; F. REISET, *Niccolò dell'Abate et les peintres de Fontainebleau*, en la *Gazette des Beaux-Arts*, I, 193; L. N. CITTADELLA, *Benvenuto Tisi da Garofalo*, Ferrara, 1872; G. AGNELLI, *Notizie sul palazzo del Seminario in Ferrara e una volta dipinta dal Garofalo*, en *Arte italiana decorativa*, Bergamo, 1907; G. CAMPORI, *Il Pordenone in Ferrara, Modena*, 1866; G. BARUFFALDI, *Vita di Girolamo da Carpi*, Ferrara, 1841; A. VENTURI, *Documenti sui due Dossi*, en el *Archivio Storico dell'Arte*, IV y V, 1892 y 1893; E. CABASSI, *Orazio Grillenzoni*, Carpi, 1870; C. BARUFFALDI, *Vita di Carlo Bononi ferrarese*, Ferrara, 1843. Acerca de Correggio hay toda una literatura; además del *Correggio nei libri*, precioso índice bibliográfico editado en Parma en 1894, señalaremos: C. RICCI *Antonio Allegri da Correggio*, Londres, Berlín, 1890; J. MAYER, *Correggio*, Leipzig, 1871; G. GRONAU, *Correggio*, Stuttgart, 1907; A. BARILLI, *L'allegoria della vita umana nel dipinto correghesco di S. Paolo in Parma*, Parma, 1906; L. TESTI, *Una grande pala di Girolamo Mazzola alias Bedoli detto anche Mazzolino*, en *Bollettino d'Arte*, 1908; E. FAELLI, *Bibliografia Mazzoliniana*, Parma, 1884; I. AFFÒ, *Vita di Francesco Mazzola detto il Parmigianino*, Parma, 1784; A. E. MORTARA, *Della vita e dei lavori di Francesco Mazzola*, Casalmaggiore, 1840; L. SANVITALE, *Memorie intorno alla rocca di Fontanelletto e alle pitture che vi fece Francesco Mazzola*, Parma, 1857; E. GALICHON, *Les*

EL ARTE EN ITALIA

dessins du Parmesan, en la *Gazette des Beaux-Arts*, 2, V, 344; A. RONCHINI, Giacomo Bertoia, en *Atti e Memorie delle provincie Parmensi*, vol. I; H. THODE, *Lelio Orsi e gli affreschi del «Casino di Sopra» presso Novellara*, en el *Archivio Storico dell'Arte*, III, 1890, 366; C. MALAGOLI, *Memorie storiche su Lelio Orsi*, Guastalla, 1892; G. B. TOSCHI, *Lelio Orsi da Novellara*, en *L'Arte*, III, 1900; E. CALZINI, *Francesco Menzocchi*, Forlì, 1894; G. ADORNI, *Breve trattato della vita di Raffaele Motta reggiano*, Parma, 1850; OMERIO MASNOVO, *La vita e le opere di P. A. Bernabei pittore parmigiano*, Parma, 1909.



FIG. 742.—CALVART: LA VIGILANCIA.
Bologna, Pinacoteca.

(Fot. Anderson.)



FIG. 743.—GUIDO RENI. AURORA. Roma, ⁵/₂ Palacio Rospig'iosi. (Fot. Anderson.)

XXV

EMILIA

LA PINTURA DEL SIGLO XVII AL XIX.—I.A ESCUELA DE LOS CARRACCI

EL mérito principal de la escuela pictórica de los Carracci fué, en opinión nuestra, el de saltar por encima de las fórmulas descompuestas ó decaídas de los rafaelistas ó de los miguelangelistas; de eliminarlos, en suma, volviendo, cronológicamente, al punto de partida de estos últimos, y en especial al Correggio y á Tiziano. Recordemos que Aníbal proclamaba á éstos por sus dos maestros verdaderos, y escribía que, frente al *San Jerónimo* del Correggio, el *San Pablo* de Rafael, que primeramente le había parecido «un milagro», hacíasele como «de madera, por lo duro y cortante!»

Pero la célebre escuela ¿dejó por ello de responder al temperamento de su siglo? No hubiera podido hacerlo así, ni siquiera intentarlo. Por lo mismo, cuantos se reprochen por no haberse remontado con su reforma al siglo xv y la motejen de sombría y pesada, dan muestra de que no saben considerarla en sus relaciones históricas.



FIG. 744. — A. CARRACCI:
COMUNIÓN DE SAN JERÓNIMO.
Bolonia, Pinacoteca.
(Fot. Alinari.)

anatomía humana. Las pinturas lo demuestran. «No se pinta miembro — escribía Tassoni — sin que las venas, los músculos y las articulaciones y los movimientos dejen de estar del todo medidos, sacados de quicio y copiados con industria y esfuerzo de los vivos y confrontados con los de los muertos despellejados y descarnados, para ver todos los efectos que producen.»

Pero la sencillez de la verdad y la luz suave y difusa, tales como las habían visto los grandes del Renacimiento, no sonreían ya á sus ojos. Excesiva era la composición, excesivas las actitudes, excesivas las luces y las sombras, como eran excesivos todos los actos de la humanidad en aquel tiempo.

Algo, con todo, parecieron heredar virtualmente los boloñeses de

Aunque fuese barroca en su esencia, pone una rémora á los excesos. La tradición de los maestros mayores, el estudio del antiguo, la imitación de la verdad, constituyeron, para los Carracci, un programa de lucha, que, sin embargo, no podía aplicarse más que en armonía con el sentimiento contemporáneo. Dicho de otro modo, podía corregir y templar los excesos de algunas formas pero no alterar el carácter sintético de las mismas. Efectivamente, los maestros á quienes imitaron los Carracci fueron los mismos en quienes se inició el barroco; el estudio del antiguo hacíase sobre ejemplares romanos menos parcos de modelado, es decir, sobre estatuas en las que se exageraba el estudio de los músculos; el estudio de la verdad, en fin, limitábase casi por entero al desnudo y á la



FIG. 745. — ANÍBAL CARRACCI:
VIRGEN Y SANTOS.
Bolonia, Pinacoteca.
(Fot. Alinari.)



FIG. 746.—LU'DOVICO CARRACCI: VIRGEN DE LOS DESCALZOS.

Bolonia, Pinacoteca.

(Fot. Bolognesi.)



FIG. 747.—FRANCISCO ALBANI: DANZA DE AMORES.
Milán, Brera. (Fot. Alinari.)

añadieron siempre alguna nota personal é impidieron los daños de una reproducción literal é inmediata.



FIG. 748.—DOMENICHINO:
COMUNIÓN DE SAN JERÓNIMO.
Roma, Vaticano. (Fot. Anderson.)

los venecianos: la variedad individual, ó sea la independencia de la expresión pictórica. Y esto fué lo que, por mucho tiempo, libró de envilecimiento á sus formas. Si todos, como se había hecho ya con Miguel Angel, hubieran seguido ciegamente á Ludovico Carracci, su arte no hubiera tenido más que corta vida y pequeña eficacia. Por el contrario, los mayores

Verdadera agudeza fué la de ir á buscar fórmulas que satisficiesen al gusto del tiempo, sin estar consumidas por el uso y el abuso, porque es de creer que si los imitadores hubiesen, por ejemplo, repetido una tras otra y agotado las formas del Correggio y del Tiziano, en vez de las de Miguel Angel, hubiera surgido al fin como una renovación el volverse á templar en las formas miguelangelescas.

El *eclecticismo* de que hace gala la escuela de los Carracci se considera como la impresión que la misma produce, y no como causa del carácter que tiene. Agustín escribía que un buen pintor debe poseer el dibujo de Roma, el movimiento y el sombreado de Venecia, el colorido de los lombardos, lo terrible de Miguel Angel, la naturalidad de Tiziano, el estilo

puro del Correggio, la simetría de Rafael, el decoro y el fundamento de Tibaldi, la inventiva de Primaticcio, la gracia del Parmigianino, la complejidad de Nicolás dall' Abate, por no decir más; pero claro está que todo esto es retóricamente falso y que el artista pinta según el arte que se ha formado y no con criterios de semejante naturaleza.

Ludovico Carracci (1555-1619) estudió primeramente en Bolonia, con Próspero Fontana, y después en Venecia, con el Tintoretto, que no adivinó sus dotes y le aconsejó que abandonara el arte. Logró, sin embargo, subir, merced á su voluntad de hierro y á su espíritu de asimilación. Estudió diversamente las obras de Tiziano, de Primaticcio y sobre todo del Correggio. Esforzándose ante semejantes modelos y otros, llevó á cabo muy pronto obras que le granjearon el título de reformador de la pintura. Su *Madona degli Scalzi* (fig. 746) y la *delle Convertite*, hoy en la Pinacoteca de Bolonia, son obras de rara belleza por su composición y por la atmósfera ideal que las envuelve. El Santo Domingo que mira al que contempla el cuadro y tiende con amplio ademán las manos para mostrar el Niño es figura que, aun derivándose, por la concepción, del Correggio, ha logrado un aspecto nuevo con el que reaparecerá en otras muchas obras de la escuela. Fué, por último, Ludovico quien con otros artistas excelentes de su familia fundó una academia que se llenó en seguida de discípulos, muchos de los cuales alcanzaron celebridad.

También Agustín (1557-1602—figura 744) estudió con Fontana y con Tiburcio Passarotti, pero su verdadero



FIG. 740.—GUIDO RENI:
RETRATO DE SU MADRE.
Bolonia, Pinacoteca. (Fot. Alinari.)



FIG. 750.—LUCIO MASSARI:
EL HIJO PRÓDIGO.
*Bolonia, Pinacoteca.
(Fot. Bolognesi.)*



FIG. 751.—SIXTO BADALOCCHIO:
SAN FRANCISCO.
Parma, Galería. (Fot. Alinari.)

animador fué su primo Ludovico. Ingenio propenso al entusiasmo, dióse á considerar muchas maneras, pero también se transformó especialmente en la contemplación del Correggio y de Tiziano. Trabajó asimismo en el grabado, al que pareció quererle dedicar en un determinado momento para evitar, al decir de algunos, los celos pictóricos de su hermano Aníbal, fogoso, irritable y reñidor. Otros, en cambio, no ocultaban que Agustín, aunque tímido en arte, era molesto por exceso de meticulosidad y á veces ponía calor en las cuestiones. Cuando trabajaban en Roma en el Palacio Farnese, estallaron tan violentas que Agustín, abochornado, tuvo que volverse á su ciudad natal. El Cardenal Odoardo Farnesio reco-

mendó entonces á Agustín á su hermano el duque de Parma, que había mandado decorar el Palacio del Jardín. Pero también allí el pintor «tuvo disgustos capaces de hacer saltar el corazón en un pecho de bronce!» Aníbal (1560-1609 - fig. 745) estudió á su vez en Venecia y en Parma. Vuelto á Bolonia, se aplicó al desarrollo de la escuela con toda la energía de su temperamento, «demasiado vivo y animoso», según hemos visto. Trabajó mucho en las principales ciudades de Emilia, y luego se trasladó á Roma, en donde llevó á cabo infinitas obras, la primera de las cuales fué la famosa decoración de la llamada Galería Farnese. Entróle por fin un hastío mortal, que no logró consolar Francisco Albani, quien trataba, como un hijo, de ayudarle en sus obras y de levantar su ánimo. La bondad y apacibilidad de temperamento de Albani (1578-1660) mostróse también en sus obras, un tanto pobres de expresión, pero alegres por el asunto y también por la intervención abundante y, por decirlo así, *corregiesca* de las figuras de niños (fig. 747). Mostró preferencia por los asuntos mitológicos y campestres, hasta el punto de merecer el dictado de Anacreonte de la Pintura. Su vida placida, afortunada, confortada por los encargos y loas de los príncipes, vióse enrespada, sin embargo, en conflictos de rivalidad con Guido Reni (1575-1642), el cual fué no poco envidiado de

los maestros por la luz que supo dar á sus cuadros, luz que cayó, quizá, en el desmayo, pero que en ocasiones consiguió eficacia poética. Recibió de Calvart las primeras enseñanzas y pasó luego á trabajar bajo la dirección de Ludovico. Lo mismo en su ciudad natal que en Roma dejó obras reputadísimas, pero la gran afluencia de encargos le llevó á repetirse. Con todo, siempre tuvo concepto altísimo de su arte, hasta el punto de que prefirió muchas veces restituir dinero á dar obras descuidadas. Buscó, en el estudio del antiguo, más la belleza que la fuerza. Niobe le dió el tipo de la doncella; Apolo, el del mancebo. Al pintar la alegoría de la Aurora (fig. 743) y á Atalanta ó Hipomenes disputándose el premio de la carrera, hizo bellísimas labores. Sin embargo, sus formas correctas no le sirvieron para expresar el vigor y el drama. Su mismo *Sansón* no es más que un Apolo y las madres que aúllan en su *Degollación de los Inocentes*, que tiene partes admirablemente pintadas, no son más que modelos de actitud, con la boca abierta. La misma verdad le agradó compuesta, pero supo indagarla bien en los retratos, como lo prueba el encantador de su madre (fig. 749) y el del Benedictino en los Uffizi.

Fué además el único artista que supo arrancar un grito de admiración al parco Dominico Zampieri, llamado el Domenichino (1582-1641—fig. 748), formado como él en la escuela de Calvart y después en la de los Carracci. Su temperamento débil permitió que la crítica, «que se obstina contra el que huye», le maltratase con exceso; pero la alabanza se fué abriendo camino poco á poco y acabó por considerársele como á uno de los mayores ornamentos de la escuela boloñesa. Nos complacen las palabras de Bellori: «Alábense los demás pintores de facilidad, de gracia, de colorido y de los otros dones de la pintura; gloria mayor le tocó á él, la de diseñar el ánimo y dar color á la vida». A más de trabajar en Bolonia, hízolo por mucho tiempo en Roma y en Nápoles, y sus obras numerosas ofrecen méritos, si



FIG. 752.—JUAN LANFRANCO: LA ASUNCIÓN.
Florencia, Galería Pitti. (Fot. Alinari.)



FIG. 753.—ALEJANDRO TIARINI:
CRISTO DESCENDIDO DE LA CRUZ.
Bolonia, Pinacoteca.
(Fot. Alinari.)



FIG. 754.—LIONELLO SPADA:
DETALLE DEL CUADRO LA VISIÓN
DE SAN FRANCISCO.
Módena, Galería. (Fot. Anderson.)

no de amplia inventiva, de buen dibujo, de singular fusión de los elementos recogidos, de personalidad en los tipos, y, sobre todo, de un sentimiento lleno de sinceridad y de fervor, y aun de candor, por el cual se le llamó con justicia «un cuatrocentista descarriado en el siglo XVII».

Más adelante hablaremos de Guercino y del grupo centés. Impórtanos consignar aquí que á éste, á los Carracci, á Albani, á Guido y al Domenichino los secundan en fama otros artistas boloñeses que, si no siempre, en diversas obras igualaron á los primeros: por ejemplo, Antonio Carracci (1583-1618), vigoroso, pero incorrecto; Francisco Carracci (1595-1622); Lucio Massari (1569-1633—fig. 750), alumno de Passarotti y después de Ludovico, notable por su vivacidad de composición y de colorido; Alejandro Tiarini (1577-1668—fig. 753), uno de los ingenios más vigorosos de la escuela—que tomó de Bartolomé Cesi (1556-1629—fig. 755) los tipos compuestos y gentiles y el colorido cálido y quieto, y únicamente no logró perfección porque trabajó demasiado y con harto apresuramiento—; Lionello Spada (1576-1622), que entre detalles deliciosos (fig. 754) conserva monumentalidad en el componer y atrevimiento en el contraste de agudos lampos y sombras oscuras, á ejemplo de su fantástico

amigo Miguel Angel da Caravaggio, á cuya influencia no se sustrajeron en determinados momentos de su obra ni aun el Domenichino, el Guercino y el propio Guido. Pero la mención de todos los pintores bolonenses que salieron entonces del fecundo vivero de los Carracci sería demasiado larga. Nos limitaremos á recordar aún á Pedro Facini (1562-1602), compositor y colorista fácil; á Baltasar Aloisi, llamado el Galanino (1568-1638); al populoso y gracioso, pero en ocasiones sombrío, Juan Andrés Donducci, llamado el Mastelletta (1575-1665); á Francisco Brizzi (1574-1625); á Lorenzo Garbieri (1580-1654), que trató con preferencia asuntos dramáticos; á Vicente Spisanelli (1595-1662); á Juan Francisco Grimaldi (1606-1680), etc.

Entretanto, atraídos por la fama creciente de la Academia llegábanse á ella muchos animosos ingenios de las demás ciudades emilianas: de Módena, Jacobo Cavedoni (1577-1660), natural de Sassuolo, que pintó con amplitud veneciana (fig. 756, y que, enloquecido por la muerte de un hijo, decayó hasta el punto de no encontrar trabajo ni para saciar su hambre; de Parma, Juan Lanfranco (1582-1647, fig. 752), autor de grandes frescos en Roma y en Nápoles, pintados con vigor técnico y con



FIG. 755.—BARTOLOMÉ CESI:
CRUCIFIXIÓN.

Bolonia, Car. uja. (Fot. dell'Emilia.)

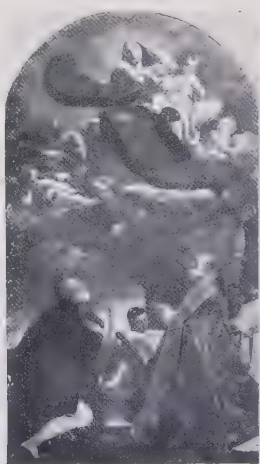


FIG. 756.—JACOBO CAVEDONI:
VIRGEN CON SANTOS EGIDIO
Y PETRONIO. *Bolonia, Pinacoteca.*



FIG. 757.—BARTOLOMÉ SCHEDONI:
VIRGEN CON EL NIÑO.

Parma, Galería.

(Fot. Anderson.)



FIG. 758.—AMIDANO: VIRGEN
Y SANTOS.

Parma, Galería.

rebuscada novedad de composición; Sixto Rosa, llamado Badalocchio (1585-1647, fig. 751), de escasa inventiva, pero de buen dibujo y ejecución expedita, y Fortunato Gatti (1596-1651), grandioso en el componer más que preciso en el dibujar.

Dos grupos de artistas, que entraron también en la órbita boloñesa, distingüense empero por cualidades propias: el formado por Bartolomé Schedoni (1570-1615—fig. 757) y Julio César Amidano (1570?-1630—fig. 758), que coincidieron en el empleo de sombras ásperamente contrapuestas á claros rojizos, de ropajes de amplios y profundos pliegues y rostros anchos, con ojos harto recortados y oscuros en exceso, y el grupo centés, ennoblecido por el gran nombre del Guercino.

El fundador de este núcleo fué Juan Francisco Barbieri (1591-1650), llamado el Guercino (diminutivo de *guercio*, bizzo) porque tenía un ojo defectuoso. Pasó por la escuela de Ludovico, se vió muy presto admirado, celebrado, y como juntó á sus virtudes de artista firmes virtudes de hombre y placidez de modales, fué solicitado por papas y reyes, hasta el punto de que la extraña Cristina de Suecia quiso visitarle en su estudio.

Fué siempre amante de su libertad y rehusó las invitaciones más honrosas y prolicuas que hubiesen de cambiarle, por poco que fuese, de artista en cortesano. Su cantidad de trabajo pro-

bada está por los libros en que su hermano Pablo Antonio (1603-1649) registraba las pinturas; su calidad puede verse en toda galería discreta, y se comprenderá que no haya de tardar su fama en resarcirse de golpes recientes. Sea como fuere, la historia del arte reconoce en él tres maneras. La primera consiste en la contraposición violenta de luces vivas y sombras y no siempre es correcta, sobre todo en los extremos, y aparece defectuosa en las carnes, lánguidas y exangües. La influencia de Miguel Angel da Caravaggio no se aparta del todo en la segunda manera, en la que el contraste entre luz y sombra perdura, pero mejor tratado, más *suavemente commixto*. Las carnes son más rosadas, más finas; el dibujo, más exacto; la composición, más armónica. Esta segunda manera es la mejor del Guercino, que hizo con ella obras admirables de evidencia dramática y relieve *plástico* (figs. 759 y 760). A la tercera, en fin, le llevó el afán, contrario á su temperamento, de seguir el suave colorido de Guido: abandonó su rígido y fuerte claroscuro, sin alcanzar la gentileza y dulzura de Reni.



FIG. 759.—GUERCINO: SAN BRUNO.
Bologna, Pinacoteca.

(Fot. Anderson.)



FIG. 760.—GUERCINO: VENUS, CUPIDO Y MARTE.
Módena, Galería. (Fot. Anderson.)

El número de sus discípulos (entre los que tuvo á José Galeppini, que trabajó en Forlì entre 1630 y 1650) fué considerable, pero él mostró preferencia por sus conciudadanos y en especial por los Gennari:



FIG. 761.—CARLOS CIGNANI: JOSÉ
Y LA MUJER DE PUTIFAR.
Dresde, Galería. (Fot. Alinari.)

—que trabajaron largo tiempo en Bolonia y en otras partes, juntos primeramente con Jerónimo Curti, llamado el Dentone (1570?-1632) y después con Agustín Mitelli (1600-1660); Emilio Taruffi (1635-1696), José Mitelli (1654-1718) y Carlos Cigna-

ni (1628-1719), pintor elegante, vivaz, fuerte (fig. 761). Pero mayor número de discípulos acude á los halagos del arte de Reni, como en señal de reacción contra los «tenebrosos». Mencionaremos á Juan Jacobo Sementi (1589-1610?), Emilio Savonanzi (1580-1660), Juan Francisco Gessi (1588-1649), el flamenco Miguel Desubleo (1601-1676), Guido Canlassi, llamado Gagnacci (1601-1681) de Santarcangelo, cerca de Rímíni; Lucas Ferrari, de Reggio (1605-1654), Andrés Sirani (1610-1670) é indirectamente á su bella y desventurada hija Isabel (1638-1665); á J. B. Bertusi (1611-1688), á J. B. Bolognini (1612-1689), á Simón Cantarini de Pesaro (1612-1648—figura 762), vivaz de fantasía y de colorido, de gran rapidez en el concebir y en el ejecutar; á Dominico María Canuti



FIG. 762.—SIMÓN DA PESARO:
DESCANSO EN EGIPTO.
Milán, Brera.
(Fot. I. I. d'Arti Grafiche.)

(1620-1684), á Flaminio Torri (1621-1661). Alguien que ha indicado á Pedro Francisco Cittadini (1626-1693), de Milán, y á Juan María Viani (1636-1700) como discípulos de Guido, no ha reparado en las fechas. Cittadini, en efecto, sólo recoge de los boloñeses algunos elementos, y cuando ejecuta retratos (figura 763) da muestras de haber admirado á Velázquez.

Andando el tiempo, el arte volvió á flaquear, pero se defendieron hábilmente Lorenzo Pasinelli (1629-1700), que trabajó mucho en Mantua y en Turín, y Donato Creti (1671-1749), cremonés, formado en su escuela; Juan José dal Sole (1654-1719), colorista fácil, y Juan Antonio Burrini (1656-1727), que trabajó en Venecia y en Turín.

Juan Pedro Zanotti Cavazzoni, nacido en París, en 1674, de Juan Andrés, comediante célebre, fué poeta é historiador de la Academia Clementina, pintó discretamente y murió en 1765. El más notorio de sus discípulos fué Hércules Lelli, que entalló asimismo, como hemos visto, figuras anatómicas, y el más conocido de los alumnos de Creti fué Hércules Graziani el mozo (1688-1765), gracioso en los tipos y en el colorido.

Muchos aproximáronse después á Canuti y á Cignani, y entre los primeros cuéntase al hijo de éste, Félix (1690-1724), á



FIG. 763.—P. F. CITTADINI:
RETRATO DE UNA SEÑORA CON SU HIJO.
Bolonia, Pinacoteca.



FIG. 764.—CRESPI «EL ESPAÑOL»:
SAN JUAN NEPOMUCENO CONFESANDO
Á LA REINA DE BOHEMIA.
Turin, Pinacoteca. (Fot. Anderson.)



FIG. 705. — MARCO ANTONIO FRANCESCHINI:
DECORACIÓN DEL PALACIO DE JUSTICIA
DE BOLOGNIA. DETALLE. (Fot. dell'Emilia.)

(1648-1729), que llegó á ser uno de los más hábiles decoradores de su tiempo. Por más que su obra maestra, que fué la pintura de la sala del Consejo de Génova, haya perecido en un incendio, quedan de él bellas muestras en el Palacio de Justicia de Bologna (fig. 705). Formó muchos discípulos, entre los cuales podemos recordar á Jerónimo Gatti (1662-1626), Cayetano Ferrantini (1697-1765), José Marchesi, llamado el Sansone (1700-1771) y José Pedretti, que trabajó con fortuna en Polonia, en Mantua y en Venecia, donde murió en 1764.

A estos nombres hay que añadir el de Félix Torelli (1677-1748), veronés, formado primeramente en la escuela de Sante Prunati y después en la de Dal Sole. A Torelli y á Graziani siguieron, por fin, el graciosísimo Bigari (vid. pág. 381), Juan Santi (1644-1719), así como los tres Gandolfi: Ubaldo (1728-1781), Cayetano (1734-1802) y Mauro (1770-1832), Jacobo Alejandro Calvi (1741-1815), y el paisajista Vicente Martinelli (1737-1807).

Entretanto, por las demás ciudades de Emilia y Romaña no se avanzaba ya en prietas falanges. Se puede decir que cada cual trillaba el campo por cuenta propia, y que á diversidad de orientaciones correspondía diversidad de argumentos. No sólo se trabajaba ya para el ornato de iglesias y palacios principescos, sino para cada señor, por modesto que fuese, para las ciudades, para los edificios de las academias y para los teatros. La producción se ampliaba, tratándose toda clase de asuntos: cuadros sagrados y cuadros de género, llenos de jugadores y bebedores, batallas, cacerías, paisajes, frutas, naturalezas muertas y un diluvio de retratos... cosas todas ellas que yacen con-

Luis Quaini, de Ravena (1643-1717), y á Jerónimo Bonesi (1653-1725). Mayor importancia tuvieron José Crespi, llamado el Español (1665-1747), que estudió y trabajó también en Venecia, consiguiendo enamorar á Piazzeta con su espíritu lleno de elegante modernidad (fig. 764) y con sus tonalidades argentinas, y Marco Antonio Franceschini

finadas á centenares en los desvanes de las galerías ó en los solares de las casas patricias.

Sin embargo, una cierta elegancia y una agradable bravura sostuvieron á menudo tanta producción y concurrieron en ocasiones á formar otros agradabilísimos artistas. Piacenza dió, en el siglo xvii, á Pedro Antonio Avanzini, y después á Félix Boselli (1650-1731), notabilísimo ejecutor de frutas y animales, mediocre en la figura; á Juan Pablo Pannini (1691-1764), uno de los pintores más elegantes en las perspectivas (fig. 766) y en las «ruinas» animadas de vivacísimos toques, y al clasicista Gaspar Landi (1756-1830); Borgo San Donnino, á J. B. Tagliasacchi (1697-1737); Parma, á Juan María Conti (1617-1670), á Hilario Spolverini (1657-1734), habilísimo en el retrato (fig. 767) y en las *batallas*; á Pedro Ferrari (1735-1787), á Cayetano Callani (1736-1809) y á Blas Martini (1760-1840) que se mantuvo fiel á la escuela antigua, aunque se aventurase por el neoclasicismo—que tuvo en Parma á J. B. Borghesi (1790-1846)—y tocase en el romanticismo, que se ilustró con Francisco Scaramuzza (1803-1886), ilustrador del Dante, inferior, tanto en los cuadros de historia como en los retratos, al modenés Adeodato Malatesta (1805-1891—fig. 768). Faenza, después de Ferrau Fanzoni (1562-1645), que pintó siguiendo á los Bassani y al Tintoretto, y de M. A. Rocchetti († 1628), fiel como Juan Arrigoni ó Laurentini (1550-1633) al Barocci, no tuvo más artista verdaderamente notable que Tomás Minardi (1787-1871), el cual pasó á Roma, en donde también escribió de arte y tuvo discípulos y admiradores.

Y aún no parece agotada la buena semilla, porque aquel magnífico país ha dado, en nuestros días, á Alberto Pasini y Antonio Fontanesi, mencionados ya (páginas 294 y 295),



FIG. 766: PANNINI: VISITA
DE CARLOS III Á BENEDICTO XIV.

Nápoles, Museo.

(Fot. Brogi.)



FIG. 767.—HILARIO SPOLVERINI:
RETRATO DE ANTONIO FARNESIO.
Nápoles, Museo.
(Fot. Losacco.)

á Luis Marchesi (1827-1862), á Juan Muzzioli (1854-1894), á Luis Busi (1843-1884—fig. 769) y á Luis Serra (1846-1888), uno de los más prodigiosos dibujantes italianos del siglo XIX (fig. 770) y autor, en Roma, del fresco de Santa María de la Victoria, y en Bolonia, en el Irnerio de ellas.



A punto de cerrar este libro, el lector sorprendido se volverá hacia tanta magnificencia artística que ennoblece la parte de Italia descrita. Frente á ella, habrá de reconocer que ninguna otra nación puede ostentar mayores riquezas ni mostrarse más envanecida de ellas.

Descendiendo, sin embargo, la costa adriática, pasado el Apenino, encuéntranse otras regiones en las

cuales el arte no tuvo menor grandeza y dejó rastros no menos esplendorosos: la divina Toscana, con su sentimiento perfecto de armonía y belleza; las Marcas y Umbría, en las que se juntan tristeza y bondad; Roma, siempre poderosa en la historia y

en el arte; el Abruzzo y la Apulia, de las soberbias catedrales; Sicilia, en la cual dejó núcleos dulcísimos la perfección griega y los normandos realizaron sus ensueños de esplendor.

Y fácil será, pensando en todo esto, sostener que el país que á través de tantos siglos y civilizaciones resurgió siempre con energías estéticas, ha de tener aún días gloriosos y gloriosa historia.

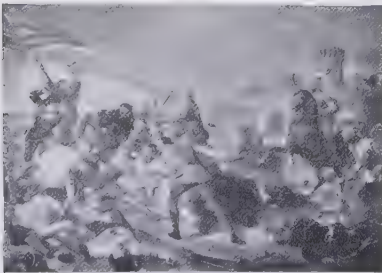


FIG. 768.—ADEODATO MALATESTA:
LA DERROTA DE EZELENO.
Módena, Galería.
(Fot. Anderson.)

BIBLIOGRAFÍA. — Para las guías de ciudades, etc., véase la bibliografía de los cinco capítulos precedentes.

— PASCOLI, *Vite dei pittori, scultori ed architetti moderni*; PASSERI, *Vite dei pittori, scultori ed architetti*, etc.; GIO PIETRO BELLORI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*; BAGLIONE, *Vite de' pittori, scultori, architetti ed intagliatori*; MALVASIA, *Felsina pittrice*; U. THIEME y F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*; MEYER, *Allgemeines Künstler Lexikon der bildenden Kunst*; A. BERTOLOTTI, *Artisti bolognesi, ferraresi etc. del già Stato Pontificio in Roma nei sec. XV-XVIII*; L. CRESPI, *Vite dei pittori bolognesi*; A. BOLOGNINI AMORINI, *Vite dei pittori ed artefici bolognesi*; J. TICOZZI, *Dizionario dei pittori*; A. ORLANDI, *Abecedario pittorico*; G. P. ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna*; M. REYMOND, *L'Ecole bolonaise*, en la *Revue des Deux Mondes*, Enero 1910; C. RICCI, *Due celebri sonetti a tema*, en el *Marzocco* del 15 Marzo 1903; L. VEDRIANI, *Raccolta di pittori, scultori ed architetti moderni*; A. GATTI, *La scuola dei Carracci*, Bologna, 1888; L. FRATI, *G. F. Grimaldi detto il Bolognese*, en *Arte e Storia*, 1895; C. RICCI, en *Die Galerien Europas*, Leipzig, 1909; J. NICAENS, *Un chef d'œuvre d'Annibal Carrache*, en el *Rabelais*, Niza, 1904; E. RAVAGLIA, *Il fanciullo nell'arte dell'Albani*, Bologna, 1908; SCHIMMERBER, *Betrachtungen über die italienische Malerei im 17. Jahrhundert*, Strasburgo, 1906; CANTALAMESSA, *Guido Reni*, en *Saggi di critica d'Arte*, Bologna, 1890; L. SERRA, *Domenico Zampieri detto il Domenichino*, Roma 1909; G. CANTALAMESSA, *Alessandro Tiarini*, Florencia, 1891; J. A. CALVI, *Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino*, Bologna, 1808; G. CANTALAMESSA, *Lo stile del Guercino*, Bologna, 1891; C. RICCI, *Il Guercino*, en la *Illustrazione Italiana*, 1893; *Bibliografia guerciniana*, Bologna, 1893; *Descrizione d'cartoni disegnati da Carlo Cignani e dei quadri dipinti da Sebastiano Ricci posseduti da Giuseppe Smith a Venezia*, Venecia, 1749; *Einige Werke des Carlo Cignani*, en *Blätter für Gemäldekunde*, II, 6; A. BACCHI DELLA LEGA, *Marco Antonio Franceschini*, Bologna, 1907; A. BACCHI DELLA LEGA, *Marco Antonio Franceschini nella Santa di Bologna*, Bologna, 1907; A. MANARESI, *Elisabetta Sirani*, Bologna, 1898; A. BIANCHINI, *Avvelenamento di Elisabetta Sirani*, Bologna, 1854; C. V., *I Gandolfi*, en



FIG. 769.—LUIS BUSI: LOS ÚLTIMOS
DÍAS DEL TASSO.

Bolonia, Pinacoteca. (Fot. dell'Emilia.)

XV-XVIII; L. CRESPI, *Vite dei pittori bolognesi*; A. BOLOGNINI AMORINI, *Vite dei pittori ed artefici bolognesi*; J. TICOZZI, *Dizionario dei pittori*; A. ORLANDI, *Abecedario pittorico*; G. P. ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna*; M. REYMOND, *L'Ecole bolonaise*, en la *Revue des Deux Mondes*, Enero 1910; C. RICCI, *Due celebri sonetti a tema*, en el *Marzocco* del 15 Marzo 1903; L. VEDRIANI, *Raccolta di pittori, scultori ed architetti moderni*; A. GATTI, *La scuola dei Carracci*, Bologna, 1888; L. FRATI, *G. F. Grimaldi detto il Bolognese*, en *Arte e Storia*, 1895; C. RICCI, en *Die Galerien Europas*, Leipzig, 1909; J. NICAENS, *Un chef d'œuvre d'Annibal Carrache*, en el *Rabelais*, Niza, 1904; E. RAVAGLIA, *Il fanciullo nell'arte dell'Albani*, Bologna, 1908; SCHIMMERBER, *Betrachtungen über die italienische Malerei im 17. Jahrhundert*, Strasburgo, 1906; CANTALAMESSA, *Guido Reni*, en *Saggi di critica d'Arte*, Bologna, 1890; L. SERRA, *Domenico Zampieri detto il Domenichino*, Roma 1909; G. CANTALAMESSA, *Alessandro Tiarini*, Florencia, 1891; J. A. CALVI, *Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino*, Bologna, 1808; G. CANTALAMESSA, *Lo stile del Guercino*, Bologna, 1891; C. RICCI, *Il Guercino*, en la *Illustrazione Italiana*, 1893; *Bibliografia guerciniana*, Bologna, 1893; *Descrizione d'cartoni disegnati da Carlo Cignani e dei quadri dipinti da Sebastiano Ricci posseduti da Giuseppe Smith a Venezia*, Venecia, 1749; *Einige Werke des Carlo Cignani*, en *Blätter für Gemäldekunde*, II, 6; A. BACCHI DELLA LEGA, *Marco Antonio Franceschini*, Bologna, 1907; A. BACCHI DELLA LEGA, *Marco Antonio Franceschini nella Santa di Bologna*, Bologna, 1907; A. MANARESI, *Elisabetta Sirani*, Bologna, 1898; A. BIANCHINI, *Avvelenamento di Elisabetta Sirani*, Bologna, 1854; C. V., *I Gandolfi*, en



FIG. 770.—LUIS SERRA: IRNERIO.
DIBUJO.

Roma, Propiedad Ricci.

la *Gazzetta dell'Emilia*, Bologna, 1903; A. LONGHI, *Mauro Gandolfi e il suo viaggio in America*, en el *Resto del Carlino*, 23-24 Febrero 1905; G. CAMPORI, *Un artista modenese nella Cina*, en *Atti e Memorie della Deput. di Storia Patria dell'Emilia*, nueva serie, IV p. 2, 1879; L. OZZOLA, *Opere del Pannini a Viena*, en *L'Arte*, XII, 1909; *Lettere inedite di* GASPARE LANDI, en el *Bollettino Storico Piacentino*, 1906-1907; C. HUGUES, *Adeodato Malatesta*, Módena, 1893; F. ASIOLI y G. CANEVAZZI, *Adeodato Malatesta*, Módena, 1905; M. VALGIMIGLI, *Cenni biografici intorno a Ferrara Fenzoni pittore*, Imola, s. d.; G. DE SANCTIS, *Tommaso Minardi e il suo tempo*, Roma, 1900; F. MANFREDINI, *Dell'arte e del disegno nella provincia di Modena dal 1777 al 1862*, Módena, 1862; P. MARTINI, *La scuola parmense delle B. A. e gli artisti della provincia di Parma e Piacenza dal 1777 all'oggi*, Parma, 1862; C. MASINI, *Dell'arte e dei principali artisti di pittura, scoltura e architettura in Bologna dal 1777 al 1862*, Bologna, 1862; G. CANTALAMESSA, *Luigi Busi*, en la *Italia*, Roma, 1883; G. CAROTTI *Alberto Pasini*, en el *Emporium*, Diciembre 1899; M. CALDERINI, *Antonio Fontanasi*, Turín, 1901; C. RICCI, *I disegni di Luigi Serra* (con bibliografía), Roma, 1909; *Catalogo delle opere di Giovanni Muzzioli*, Módena, 1895.



FIG. 771.—LORENZO DE LUZO: VIRGEN Y SANTOS,
ANTES EN CAMPO (BELLUNO).

ÍNDICE

(Los nombres de artistas van en tipo corriente, los de lugares en cursiva. El asterisco después de un número indica las páginas en que se encuentran las ilustraciones.)

A

- Abate (dell') Nicolás, véase Nicolás.
Abbiategrosso, 180.
Abbiategrosso, Catedral, 179*, 180.
 Abbiati, Felipe, 236.
 Abbondi, Antonio, véase Scarpagnino.
Abruzzo, 446.
Acquafredda (Brescia), 160.
Acqui, *Acueducto*, 263.
Acqui, Catedral, 265, 321.
Acqui, San Pedro, 265.
 Acquisti, Luis, 227.
 Aerts, Pedro, llamado Pedro il Lungo, 250.
 Agrate (d') Juan Francisco, 365, 366.
 Agrate (d') Marcos, véase Marcos.
 Agresti, Livio, 416.
 Agustín de Duccio, 358.
 Aguzio de Cremona, 364.
 Aimerio, pintor, 273.
 Aimo, Dominico, llamado el Varignana, 371.
 Alamanni, Pedro, 56.
Alba 266, 270.
Alba, Catedral, 266.
 Albani, Francisco, 382, 434*, 436, 438, 442.
 Albarelli, Jacobo, 105.
Albenga, *Baptisterio*, 299*.
Albenga, Campanarios, 303.
Albenga (alrededores), *Faro*, 299.
Albenga, Catedral, 299, 300, 301*.
 Alberini, Jorge, 283.
 Alberti, Juan Carlos, 285.
 Alberti, León Bautista, 27, 137, 178, 181, 357.
 Albertis (de) Sebastián, 238*, 242.
 Alberto da Campione, véase Campione.
Albi (Francia), Catedral.
 Albini, Amadeo, 270.
Albissola, 303.
 Alboresi, Jacobo, 381.
 Aldovrandini, Mauro, 334, 382.
 Aldovrandini, Pompeyo, 381.
Alejadria, Egipto, 17.
Alejadria de la Paglia, 283, 292.
 Alejandro de Brujas, 319.
Alemania, 319.
 Aleni, Tomás, llamado Fadino, 246.
 Aleotti, J. B., llamado el Argenta, 384.
 Alessi, Galeazzo, 212*, 214, 258, 302, 309, 312, 313, 314, 315, 323, 385.
 Alfieri, Benedicto, 289.
 Algardi, Alejandro, 372, 375*.
 Aliberti, Carlos Felipe, 289.
 Aliensi (Vassilacchi Antonio), 105*, 106.
 Alladio (de) Macrino, véase Macrino d'Alba.
 Allegri, Antonio, véase Correggio.
 Allegri, Lorenzo, 419.
 Allegri, Pomponio, 426.
Almese (Turin), *Fortaleza*, 265.
 Aloisi Baltasar, llamado el Galanino, 439.
 Altichiero de Verona, 52, 128, 129, 144, 146*.
Altino (Venecia), 18.
Altomena (Pontassieve), 362.
 Amadeo, Juan Antonio, 161, 168, 179, 182, 183, 255, 256, 258*, 259*.
 Amaldi, Eneas, 152.
 Amalteo Pomponio, 91.
 Amati Carlos, 216, 221.
Amberes, 59, 427.
Amberes, Galería, 86.
 Ambrosi (degli) Melozzo, véase Melozzo da Forlì.
 Ambrosio de Milán, 365.
 Amidano, Julio César, 440*.
 Amigoni, Jacobo, 112.
Andora, Iglesia del Castillo, 300*.
Andora, San Felipe y Santiago, 300.
Andora, Torre, 299.
Andorno (Novara), 290.
 Andreasi, Hipólito, 137.
 Andreoli, Francisco, 373.
 Andrés del Cartagno, 406.
 Andrés da Fiesole, 365.
 Andrés Micheli Vicentino, 103*, 104.
 Andrés da Murano, 55.
 Andrés Deglio Organi, 168.
 Andrés del Sarto, 325, 328.
 Andrés da Valle, 134, 215, 359.

- Ancona*, 173.
 Angarano, Octavio, 109.
 Angeli, José, 113.
Anghiari (Arezzo), 191.
Anguissola (Sofonisba), 247, 250*, 325.
 Anna (d') Baltasar, 105.
 Annobello da Imbonate, 195.
 Ansaldo, Andrés, 327, 331.
 Anselmi, Miguel Angel, 424, 425*.
 Ansuino da Forlì, 130, 132*, 406.
 Antelami, Benedicto, 344*, 345.
 Antelami, Martín, 305.
 Antelami, Ottobono, 305.
Antelamo, Valle de, 305.
 Antonelli, Alejandro, 296.
 Antonello da Messina, 58, 59, 60*, 61*, 68, 83, 405.
 Antonio de Briosco, 170.
 Antonio da Ferrara, 197.
 Antonio da Negroponte, 55, 56*.
 Antonio de Padua, 129.
 Antonio da Pavia, 136, 137*.
 Antonio da Solario. llamado el Zingaro, 73.
 Antonio da Tisolo, 73.
 Antonio Veneziano, 52.
 Antonio di Vincenzo, 349, 364.
Aosta, Anfiteatro, 264*.
Aosta, Arco de Augusto, 264, 265*.
Aosta, Catedral, 268.
Aosta, Murallas con Torres y Puertas, 264.
Aosta, Puente sobre el Buthier, 264.
Aosta, Priorato de San Orso, 267.
Aosta, San Orso, 264, 268.
Aosta, Teatro, 264.
Aosta, Valle de, 264.
 Apollonio, Jacobo, 93.
 Appiani, Andrés, 122, 227, 235*, 240, 241.
 Appiano (d'), Nicolás, 230, 249.
Appio, Castillo, 299.
 Aprile (familia), 305, 308.
Apulia, 446.
Aquae Statiellae, 263.
Aquilea, 17, 18.
 Araldi, Alejandro, 404*.
 Araldi, Josafat, 404*, 405.
 Arbasia, César, 283.
Arcola (Génova), Castello, 299.
 Ardente, Alejandro, 283.
Arenzano (Génova), 335.
 Aretusi, César, 427.
 Argenta (Vighi, Jacobo), 283.
Argenta (Ferrara), 384.
 Argenta, arquitecto, véase Aleotti.
Argo, 22.
 Arnaldi, Eneas, 152.
 Arrigoni, Juan ó Laurentini, 445.
 Arriguzzi, Arduino, 364.
 Aspertini, Amico, 371, 400, 402*, 403, 404.
 Aspertini, Guido, 403.
 Aspetti, Tiziano, 46*.
 Asseretto, Joaquín, 331.
Asti, 266, 271, 283.
Asti, Baptisterio, 266.
Asti, Catedral, 266, 271*.
Asti, Palacio Catena, 267.
Asti, Rotonda, 265.
Asti, San Segundo, 266.
Atri, Catedral, 406.
Augusta Bagennorum, 263.
 Avanzi, Jacobo, 52, 128, 129, 144, 146*, 153, 392*.
 Avanzini, Bartolomé, 383.
 Avanzini, Pedro Antonio, 445.
 Averlino, Antonio, véase Filaretos.
Avigliana (Turin), Casa Ratti, 267.
Avigliana, Iglesia del Cementerio, 268.
Avigliana, Murallas, 265.
 Azeglio (d'), Máximo, 292*, 294.
 Azzolini, Agustín, 387.
 Azzolini, Tito, 383.

B

- Baciccia (Gauli, J. B.), 332*, 333.
 Badalocchio, Sixto, 436*, 440.
 Badaracco, Juan Rafael, 332.
 Badile, Antonio, 94, 149, 154*.
 Badile, Juan, 144.
 Bagaroto, Bautista, 182.
 Bagetti, Pedro, 290*, 292.
 Bagnacavallo véase Ramenghi.
Bagnacavallo, San Pedro in Silvis, 13.
 Bagnomarino, véase Lorenzo di Domenico.
 Balbi, Alejandro, 384.
 Balestra, Antonio, 150.
 Balli, Simón, 325.
 Ballini, Camilo, 105.
 Baltasar de Este, 400.
 Baltasar da Forlì, 391.
 Baizaretti, José, 221.
 Bambaia (Busti, Agustín), 183, 184*, 224, 272.
 Bambini, Nicolás, 110.
 Banilla (de), Rolando, véase Rolando.
 Barabani, Pedro, 365.
 Barabino, Carlos, 335.
 Barabino, Nicolás, 335, 336*.
 Barabino, Simón, 324.
 Baratta, Francisco, 47.
 Barbari, véase Jacobo.
 Barbieri, Juan Francisco, véase Guercino.
 Barbieri, Pablo Antonio, 441.
 Barca, Pedro Antonio, 218.
 Bardo Donato, de Pavia, 321*.
 Bargelleso, Segismundo, 371.
 Bari, 56.

- Barilotto, Pedro, 365.
 Barisini, véase Tomás de Módena.
 Barocci, Federico, 234, 237, 238, 324, 445.
 Baroncelli, Nicolás, 365.
 Baronino, Bartolomé, 272.
 Baronzio, Juan, véase Juan da Rimini.
 Barosso, Jerónimo, 350.
 Barozzi, Jacobo, véase Vignola.
 Bartolini, Lorenzo, 242.
 Bartolino da Novara, véase Ploti.
 Bartolomé d' Amico, 270.
 Bartolomé Veneto, 74, 75, 77*, 206.
 Bartolotti, Antonio, 419.
 Bartolozzi, Francisco, 114, 118.
 Barzaghi, Francisco, 227, 228*.
 Basaiti, Marcos, 60, 69*, 70.
 Basiletti, Félix, 241.
 Basoli, Antonio, 382, 383.
 Bassano, 92.
 Bassano (familia), 92, 105, 331, 445.
 Bassano, Francisco el mozo, 92, 93, 95*.
 Bassano, Francisco el viejo, 92.
 Bassano, Juan Bautista, 93.
 Bassano, Jerónimo, 93.
 Bassano, Jacobo, 92, 94*, 283.
 Bassano, Leandro, 93, 95*, 106.
 Bassi, Martín, 211*, 213.
 Bastiani, Lázaro, 61, 64*, 69, 72, 83.
 Bastianino, Felipe, 418.
 Batoni, Pompeyo, 122, 123, 290.
 Battagio, J. B., 181, 245, 365.
 Bautista, pintor de Vienza, 153.
 Bautista di Giacomo, 87, 88.
 Baudo, Lucas, 276, 281*, 321.
 Bazzani, José, 138.
 Bazzi, Juan Antonio, véase Sodoma.
 Beaumont, Claudio, 289, 290*.
 Beccafumi, Domingo, 274.
 Beccaruzzi, Francisco, 91.
 Begarelli, Antonio, 368, 372*.
 Bellandi, José, 225.
 Bellano, Bartolomé, 132, 136*, 153.
 Bellati, Juan, 240.
 Belli, Marcos, 73.
 Belliniano, Víctor, 74.
 Bellini (familia), 59, 60, 83, 84, 92, 148, 404, 406.
 Bellini, Gentil, 57, 66*, 67*, 68, 115, 148, 153.
 Bellini, Juan, 57, 61, 66, 67, 68*, 69, 70*, 71*, 72, 75, 79, 82, 85, 130, 132, 135, 154, 206, 246.
 Bellini, Jacobo, 49, 54, 55, 56, 57, 58*, 59*, 61, 62, 67, 115, 131, 147, 197, 199, 200.
 Bellini, Marcos, 73.
 Bello, Jacobo, 72.
 Bellosio, Carlos, 241.
 Bellotti, Pedro, 106.
 Bellotto, Bernardo, 115, 116, 117, 119*.
 Belluno, 22, 111.
 Beltrami, Lucas, 173.
 Bembo, Benedicto, 248, 404.
 Bembo (familia), 246, 247, 248.
 Bembo, Bonifacio, 247.
 Bembo, Juan Francisco, 247, 251*.
 Bembo, Pedro, 247.
 Benaglio, Francisco, 147*, 148.
 Bencovich, Federico, 113.
 Benedicto da Maiano, 365.
 Bene Vagenna, 263.
 Benintendi, Cristóbal di Giacomo, 392.
 Benso, Julio, 326*, 327.
 Benvenuti, Pedro, 360.
 Beretta, Angel María, 226.
 Beretta, Carlos, 222*, 223*.
 Beretta, Pedro, 156.
 Bergamo, 89, 142, 160, 177, 195, 197, 200, 244.
 Bergamo, Academia Carrara, 89.
 Bergamo, Biblioteca, 197.
 Bergamo, Capilla Colleoni, 161, 165*, 255, 257.
 Bergamo, San Bernardino, 89.
 Bergamo, Iglesia del Espíritu Santo, 74.
 Bergeggi (isla) Faro, 299.
 Bergognone, Ambrosio, 202, 203, 246, 258.
 Bergonzoni, J. B., 380.
 Berlín, Museos y Galerías, 129, 154, 366, 407, 415.
 Bermejo, Bartolomé, véase Rubeus.
 Bernabé da Modena, 392, 394*.
 Bernabei, Pedro Antonio, llamado Della Casa, 426.
 Bernardino da Novate, 258.
 Bernardo da Venecia, 253.
 Bernero, J. B., 291.
 Bernero, Luis, 292.
 Bernero, Vict. Am., 292.
 Bernini, Lorenzo, 37, 46, 151, 227, 308, 312, 333, 334, 372.
 Berrettini, Pedro, 332.
 Bertani, véase Ghisi.
 Bertel, Marchiò, 47.
 Bertelli, Santos, 335.
 Bertini, José, 237*, 241.
 Bertoia, Jacobo, 426.
 Bertola da Novate, 364.
 Bertoli, pintor, 103.
 Bertolino da Piacenza, 393.
 Bertucci, Jacobo, 416.

- Bertucci, J. B., 406.
 Bertusi, J. B., 442.
 Besozzo (da), Leonardo, véase Molinari.
 Besozzo (da), Michelino, véase Molinari.
 Bettoli, Nicolás, 386.
 Bevilacqua, Ambrosio, llamado Liberal, 201, 203.
 Bianchi, Francisco, 284.
 Bianchi, Isidoro, 284.
 Bianchi, Moisés, 242*.
 Bianchi, Pompeo, 284.
 Bianchi-Ferrari, Francisco, llamado Frarè, 399*, 404, 419.
 Bianco, Bartolomé, 315.
 Biasi, escultor, 47.
Bibbiena (Arezzo), 382.
 Bibiena (familia), 289, 381.
 Bibiena, Alejandro, 382.
 Bibiena, Antonio, 382.
 Bibiena, Carlos, 382.
 Bibiena, Fernando, 382.
 Bibiena, Francisco, 382.
 Bibiena, Juan María, 382.
 Bibiena, José, 382*.
Biella, Baptisterio, 265.
Biella Piazza, 273.
 Biffi, Carlos, 225.
 Biffi, Juan Andrés, 222*, 225.
 Bigari, Víctor, 381, 444.
 Binago, Juan Lorenzo, 216.
 Biondo, Dominico, 88.
 Biscarra, J. B., 294.
 Bisi, José, 241.
 Bisogni, Andrés, 368.
 Bisogni, Camilo, 368.
 Bisogni, Pablo, 368.
 Bissolo, Francisco, 74, 78*.
 Bissone (da), véase Gagini.
Bissone (Lugano), 310.
 Bittino da Faenza, 392, 393*.
 Blaas, Carlos, 125.
 Boateri, Jacobo, 403.
 Boccaccino, Antonio, 248.
 Boccaccino, Boccaccio, 246, 248, 249, 251*, 400, 417.
 Boccaccino, Camilo, 248, 252*.
 Boccaccino, Francisco, 251.
 Boccaccino (familia), 246, 247.
 Boccaccino (pseudo), véase Pseudo-Boccaccino.
 Bocciardo, Clemente, llamado Clementone, 331.
 Boetto, Juvenal, 284.
Bohemia, 283.
 Bollati, José, 295.
 Bologna, Juan, véase Juan Boloña.
 Bolognini, J. B., 442.
Bolonia, 15, 35, 112, 136, 144, 152, 212, 213, 215, 230, 231, 232, 289, 290, 295, 313, 334, 338, 343, 345, 348, 349, 350, 361, 362, 364, 365, 366, 367, 369, 371, 372, 378, 379, 380, 386, 390, 391, 392, 395, 397, 399, 400, 401, 402, 406, 415, 419, 425, 427, 435, 436, 437, 438, 442.
Bolonia, Arca de Santo Domingo, 366, 371*.
Bolonia, Archigimnasio, 379.
Bolonia, Arco del Meloncetto, 382*.
Bolonia, Arzobispado, 380.
Bolonia, Caja de Ahorros, 383, 384*.
Bolonia, Canal Náutico, 378.
Bolonia, Casa Aria, 364.
Bolonia, Casa De Simonis, 364.
Bolonia, Casa Isolani, 361, 362*.
Bolonia, Casa Gradi, 364.
Bolonia, Casa Grassi, 361.
Bolonia, Casa Gualandi, 364.
Bolonia, Casas y Pórticos, 361.
Bolonia, Cartuja, 444.
Bolonia, Catedral, 397.
Bolonia, Cisterna del Terribilia, 379, 380*.
Bolonia, Convento de San Gregorio, 379.
Bolonia, Corpus Domini, 362, 365*.
Bolonia, Catedral anti-gua, 346.
Bolonia, Escalera de la Montagnola, 383.
Bolonia, Foro dei Mercanti, 349, 350*.
Bolonia, Iglesia del Barraccano, 397.
Bolonia, Fuego de pelota, 380.
Bolonia, Loma della Guardia, 383.
Bolonia, Misericordia, 402.
Bolonia, Monumento Tartagni, 362.
Bolonia, Murallas y puer-tas, 348.
Bolonia, Museo, 366, 372.
Bolonia, Oratorio della Vita, 371, 372.
Bolonia, Palacio de los Banchi, 379.
Bolonia, Palacio Bentivoglio (destruido), 362, 401, 403.
Bolonia, Palacio Bevilacqua, 362, 363*.
Bolonia, Palacio Bocchi, después Biella, 378.
Bolonia, Palacio Davia-Bargellini, 380, 381*.
Bolonia, Palacio Fantuzzi, 364, 366*.
Bolonia, Palacio Fava, 364, 366*.
Bolonia, Palacio Ghislieri, hoy Brun, 364.
Bolonia, Palacio Hercolani, 383, 384*.
Bolonia, Palacio Isolani, 362.
Bolonia, Palacio Malvezzi-Campeggi, 364, 380.
Bolonia, Palacio Malvezzi-Medici, 379.

ÍNDICE

- Bolonia, Palacio Marconi*, antes Orsi, 379.
Bolonia, Palacio Marescotti, 379.
Bolonia, Palacio Montanari degli Aldovrandi, 383*.
Bolonia, Palacio Pallavicini-Fibbia, 364.
Bolonia, Palacio de los Pañeros, 362.
Bolonia, Palacio del Podestà, 362, 364*.
Bolonia, Palacio Público, 349, 350*, 367, 378*.
Bolonia, Palacio Rusconi, 383.
Bolonia, Palacio de la Universidad, 379, 380*, 381*.
Bolonia, Pinacoteca, 397, 435.
Bolonia, Pórtico del Baraccano, 364.
Bolonia, Pórtico de la Gabella, 380.
Bolonia, Pórtico de San Bartolomé, 364.
Bolonia, Puerta Galliera, 380.
Bolonia, San Esteban, 339, 345*, 346, 392.
Bolonia, San Francisco, 347*, 348*, 349, 351*.
Bolonia, San Juan, 364, 397.
Bolonia, San Martín, 349.
Bolonia, San Pablo, 372.
Bolonia, San Petronio, 35, 348*, 349, 350*, 362, 364, 371, 378, 392, 397, 402.
Bolonia, Santa Cecilia, 401, 403.
Bolonia, Santa María della Vita, 380, 381*.
Bolonia, Santa María dei Servi, 349*.
Bolonia, Santiago, 348, 364, 402.
Bolonia, Santo Domingo, 348.
Bolonia, Santo Sepulcro (San Esteban), 390.
Bolonia, San Salvador, 380.
Bolonia, Sepulcro de Alejandro V, 362, 365.
Bolonia, Teatro Comunal, 382.
Bolonia, Terracotas, 349, 369, 371*.
Bolonia, Torres, 346*.
Bolonia, Virgen de Galliera, 364.
Bolonia, Virgen de San Lucas, 383*.
Bolonia, Zecca antigua, 379.
Boltraffio, Juan, 187*, 188, 204*, 205*.
Bolzano (Novara), 276.
Bombelli, Sebastián, 109, 114.
Bon (familia), 27.
Bonaccorsi, Perino, véase Perin del Vaga.
Bonaiuto, Pablo, 349.
Bonamici, Juan Francisco, 387.
Bonascia, Bartolomé, 397*.
Bonazza (familia), escultores, 47.
Bonasone, Julio, 415.
Bonconsiglio, Juan, apellidado il Marescalco, 69, 154, 160*.
Bondo (Bergamo), 158.
Bonesi, Jerónimo, 444.
Bonfigli, Benedicto, 406.
Bongiovanni, Juvenal, 290.
Boni, Jacobo, 334.
Bonifacio Pitati, veronés, 83, 87, 88*, 91, 92, 103, 149.
Bonino (da) Campione, véase Campione.
Bono da Ferrara, 130, 394, 395*.
Bono, Juan de Bissone, 344.
Bono, véase Gregorio Bono de Venecia.
Bononi, Carlos, 418, 420*.
Bonsignori, Francisco, 69, 92, 136, 147*, 148.
Bonvicino, Alejandro, véase Moretto.
Bonzanigo, José, 291.
Borboni, Carlos, 387.
Bordon, Paris, 83, 90, 91, 92*, 283.
Borgani, Francisco, 138.
Borghesi, J. B., 445.
Borgo San Donnino (Parma), 344, 366, 445.
Borgo San Donnino, Catedral, 341*, 344, 345.
Borgo San Sepolcro (Arezzo), 407.
Borroni, Juan Angel, 251.
Borroni, Pablo, 292.
Borroni, Vicente, 251.
Borzonasca (Génova), Iglesia Parroquial, 299.
Borzoni (familia), 331.
Borzoni, Carlos, 331.
Borzoni, Francisco, 331.
Borzoni, J. B., 331.
Borzoni, Luciano, 331.
Boschini, Marcos, 104.
Boscoli, Juan, 379, 386.
Boselli, Félix, 445.
Bosis (de) Daniel, véase Daniel de Bosis.
Bosisio (Como), 240.
Bossi, José, 230*, 240, 241.
Bottalla, Juan María, 332.
Bottani, José, 128, 138.
Boudard, J. B., 373.
Braccesco Carlos, apellidado Carlos del Mantegna, 321.
Braccioli, Mauro, 382.
Bramante (Donato Lazari), 151, 176*, 177, 179, 180, 181, 182, 187, 202, 216, 256, 259, 358.
Bramantino (Suardi Bartolomé), 181, 200*, 201, 202, 205, 248, 249, 259, 275.
Brambilla, Francisco, 224.
Brea (familia), 322.
Brea, Antonio, 322.
Brea, Francisco, 321*, 322.
Brea, Ludovico, 319, 320*, 321, 322.
Bregno, Andrés, 309.

- Bregno, Lorenzo, 30.
Brescia, 67, 130, 142, 155, 200, 201, 244, 246, 248, 373.
Brescia, Catedral vieja, 155.
Brescia, Curia, 155.
Brescia, Foro, 155.
Brescia, Fuente en la Plaza de la Catedral, 156.
Brescia, Galería Martignano, 162.
Brescia, Loggia, 150, 156, 161*.
Brescia, Mausoleo Martignano, 161*.
Brescia, Museo Cívico Cristiano, 161.
Brescia, Palacio del Broletto, 156.
Brescia, Palacio Martignano, 158.
Brescia, Rotonda, 155, 161*.
Brescia, San Faustino «in riposo», 156.
Brescia, San Francisco, 158.
Brescia, San Salvador, 155.
Brescia, Santa Maria del Solario, 155.
Brescia, Templo de Vespasiano, 155.
Brescia, Victoria, estatua de la, 155.
Brianza, 183.
Briosco (da) Andrés, llamado el Riccio, 132, 155*.
Briosco (da) Antonio, 170.
Briosco, Benedicto, 182, 257, 258.
Briosco (da) Francisco, 181, 257.
Brizzi, Francisco, 439.
Brunelleschi, Felipe, 25, 27, 173, 176, 178, 215, 244.
Brunelli, Gabriel, 372.
Brusaferro, Jerónimo, 112.
Brusaporci (Riccio, Domingo), 149.
Brustolon, Andrés, 47, 48*.
Bugatto, Zanetto, 200, 247.
Buonamici, Agustín, llamado Tassi, 325.
Buono, Bartolomé, 29, 30, 31.
Buora, Juan, 29.
Burrini, Antonio, 443.
Busca, Anibal, 258.
Busi, véase Cariani.
Busi, Luis, 446, 447*.
Busseto (Parma), 295, 356.
Busseto, Rocca, 356, 367.
Bussola, César, 225.
Bussola, Dionisio, 223*, 225, 258.
Bussoleno, 266.
Busti, Agustín, llamado el Bambaia, véase Bambaia.
Bustino, véase Crespi Benedicto.
Busto Arsizio (Milán), 239.
Butinone, Bernardino, 155, 199*, 200*, 201*, 202.
Buttiglieria Alta (Turín), Abadía de San Antonio di Ranverso, 265, 268*.
Buttiglieria d'Asti (Alessandria), Iglesia del Cementerio, 268.
Buzzi, Elías Vicente, 223*, 226.
Buzzi, José, 227.
- C**
- Cabianca, Vicente*, 125*.
Caccia, Francisca, 284.
Caccia, Jacobo, véase Argente.
Caccia, Guillermo, llamado Moncalvo, 283, 284*.
Caccia, Ursula Magdalena, 284.
Cacciatori, Benedicto, 227.
Caffi, Hipólito, 117.
Cagnacci, véase Canlassi.
Cagnola (familia), 276.
Cagnola, Francisco, 276.
Cagnola, Luis, 220.
Cagnola, Sperindio, 275.
Cagnola, Tomás, 276.
Cairo (del) Francisco, 234*, 239, 258.
Calderari, Otón, 152.
Calegari, Antonio, 156.
Caliari, Pablo, véase Pablo Veronés.
Callani, Cayetano, 445.
Calvaert, Dionisio, 427, 428, 430*, 437.
Calvi, Jacobo Alejandro, 444.
Calvi, Lázaro, 322.
Calvi, Pantaleón, 322.
Cambiaso, Juan, 322.
Cambiaso, Lucas, 322, 323*, 324, 325, 328.
Cambridge, Galería de, 75.
Camerata, José, 111.
Campaigna, Jerónimo, 45*, 46.
Campaignola, Dominico, 134.
Campi (familia) de Cremona, 246, 247, 248.
Campi (familia) de Novara, 276.
Campi, Antonio, 230, 236, 250.
Campi, Bernardino, 230, 250, 252*.
Campi, Galeazzo, 249.
Campi, Julio, 230, 249, 250, 252*.
Campi, Pedro, 250.
Campi, Sebastián, 249.
Campi, Vicente, 230, 250.
Campidori, J. B., 386.
Campione (Como), 168, 284.
Campione (da), Alberto, 170.
Campione (da) Bonino, 172, 174*.
Campione (da) Jacobo, 170, 196*, 254.
Campione (da) Juan, 161.
Campione (da) Juan de Farnach, 170.

ÍNDICE

- Campione (da) Mateo, 245.
 Campioneses (maestros), 256.
 Canal, Antonio, llamado el Canaletto, 115, 116, 117, 118*.
 Canal, Bernardo, 115.
 Canal, Fabio, 113.
 Canal, J. B., 113.
 Canaletto, véase Canal Antonio.
Canavese, 264.
 Canavesio, Juan, 269, 272*, 321.
Candelo (Novara), Ricetto, 265.
 Candi, Juan, 29, 30.
 Cane, Octaviano, 271, 276*.
 Canlassi, Guido, llamado Cagnacci, 442.
 Canonica, Luis, 220.
 Canova, Antonio, 122, 123*, 224*, 227, 240, 310, 373.
Cantaregina ó Cantareina (Milán), 195.
 Cantarini, Simón de Pesaro, 442*.
 Canti, Juan, 138.
 Cantone, Simón, 315.
 Cantoni, armeros, 211.
 Caotoni, Simón, 220.
 Canuti, Domingo María, 442, 443.
 Canzio, Miguel, 335.
Caorla (Venecia), 13.
 Capellino, J. B., 327, 328.
 Capisani, Angel, 294.
Capodistria, 62.
 Caporali, J. B., 312.
 Capuchino Genovés, véase Strozzi.
Caparola (Roma), Palazzo Farnese, 378*.
 Caprioli, Francisco, 404.
 Capurro, Francisco, 328.
 Carabelli, Donato, 227.
 Caracca, Juan, 283.
 Caradosso (Foppa, Cristóbal), 183.
 Caranca (di) Dominico, 314.
Caravaggio (Bergamo), 232, 247, 328, 428, 431*, 432, 438, 439, 442.
Caravaggio, Capilla del Sacramento, 246.
 Caravaggio (da) Miguel Angel Merisi, 101, 108, 233*, 238, 246, 330, 439, 441.
 Caravoglia, Bartolomé, 284.
Carbonarola Po (Mantua).
 Carboncino, Juan, 106.
 Carbone, Juan Bernardo, 331, 333*.
Caresana (Novara), 290.
 Cariani (Busi, Juan), 87, 88, 89*, 90*, 160.
Carignano (Turín), 266.
Carignano, Monte de Piedad, 267.
Carignano, Santos Juan B. y Remigio, 289*.
 Carlevaris, Lucas, 115, 118*.
 Carlos da Limido, 379.
 Carlone (familia), 309.
 Carlone, Andrés, 332.
 Carlone, Jacobo, 309.
 Carlone, Juan Andrés, 328*, 329, 330.
 Carlone, J. B., 329, 330.
 Carlone, Miguel, 310.
 Carlone, Pedro, 309.
 Carlone, Tadeo, 310.
Carmagnola (Turín), Casa Cavazza, 267.
 Carnero, Mateo, 44.
 Carnevali, Juan, véase Piccio.
Carona (Como), 307, 308.
 Caroto, Juan Francisco, 136, 148, 149, 151*, 272.
 Carpaccio, Victor, 49*, 60, 61, 62, 63*, 66, 72, 73, 83, 115, 149, 153.
Carpi (Modena), 365, 405.
Carpi (Castillo de los Pio), 355*.
Carpi, San Nicolás, 355.
 Carpi (da) Jerónimo, véase Jerónimo.
 Carpioni, Julio, 110.
 Carracci (familia), 92, 232, 247, 328, 428, 431*, 432, 438, 439, 442.
 Carracci, Agustín, 435, 436.
 Carracci, Aníbal, 93, 431, 432*, 436.
 Carracci, Antonio, 438.
 Carracci, Francisco, 438.
 Carracci, Ludovico, 433*, 434, 435, 436, 437, 438, 440.
 Carrari, Baltasar, el Mozo, 408, 409*.
 Carrari, Baltasar, el Viejo, 406.
 Carriera, Rosalba, 114, 116*.
Casale Monferrato (Alejandria), 265, 271, 272, 283, 290.
Casalmaggiore, 22, 425.
Casaranello (Lecce), Iglesia, 5.
 Casario, Lázaro, 371.
 Casella, Daniel, 309.
 Casella, Francisco, 246.
 Caselli, Cristóbal de Temperelli, 69, 73, 76*, 405.
 Casone, J. B., 328.
 Cassana (familia), 111, 331.
 Cassana, Juan Francisco, 331.
 Cassana, Nicolás, 111.
Cassano d'Adda, Villa d'Adda, 219.
 Cassano (Escipión), 294.
Cassino (Caserta), Iglesia del Crucifijo.
 Castagno (del), véase Andrés del Castagno.
Casteldurante (Urbania), 391.
Castelfranco, Veneto (Treviso), 79, 105, 106.
 Castellamonte, Carlos Amadeo, 286.
Castell'Arquato (Piacenza), Monumentos varios, 341*, 343.
Castellazzo Bormida (Alejandria), 270.
Castelletto d'Orba (Alejandria) Castillo, 264.

- Castelli, Dominico, llamado el Fontanino, 386.
- Castello, Bernardo, 324, 328.
- Castello, Castellino, 327.
- Castello, J. B., llamado el Bergamasco, 312, 313, 314, 323, 324.
- Castello, Valerio, 327*, 328.
- Castelnuovo Bornida (Alejandría)* Castillo, 264.
- Castelnuovo Magra (Génova)*, 299.
- Castelvetro (Módena)*, 354.
- Castiglione d'Olona (Como)*, 178, 244, 256.
- Castiglione d'Olona, Baptisterio*, 199, 244.
- Castiglione d'Olona, Iglesia de Villa*, 177*, 178, 244.
- Castiglione d'Olona, Colegiata*, 199, 244.
- Casuglione, Francisco, 240, 331.
- Castiglione, Juan Benedicto, llamado el Grechetto, 138, 331, 333*, 334.
- Catalino, veneciano, 50*, 51.
- Catena, Vicente, 74, 75, 76*.
- Cattaneo Danese, 46.
- Cattolica (Forlì)*, 338.
- Cavagnolo Po (Turín)*, Abadía de Santa Fe, 265, 263, 269*.
- Cavallerleone (Cuneo)*, 291.
- Cavallermaggiore (Cuneo)*, 270.
- Cavalli, Vital, llamado Vital da Bologna ó Vital de las Madonas, 391*.
- Cavazzola (Pablo Morando), 149, 153*.
- Cavazzolo, Pedro, 365.
- Cavedoni, Jacobo, 439*.
- Cavriago (Ravena)*, 13.
- Cazzaniga, Francisco, 182.
- Cazzaniga, Tomás, 182.
- Celesti, Andrés, 111*.
- Cellini, Benvenuto, 183.
- Cento (Ferrara)*, *Castello*, 349.
- Cerano (Crespi, J. B.), 232*, 237, 238, 239, 258, 276.
- Cernobbio (Como)*, 364.
- Cerruti, Félix, 294.
- Ceruti, Jacobo, 239.
- Cervara (Liguria)*, *Abadía de Santa María del Tiglieto*, 300.
- Cervelli, Federico, 109, 112.
- César da Sesto, 206, 208*, 246.
- Cesariani, César, 168, 180, 182, 216.
- Cesena (Forlì)*, 338, 387.
- Cesena Biblioteca Malatestiana*, 357*, 358.
- Cesena, Pórtico del Hospital*, 387.
- Cesena, Santa María del Montz*, 358.
- Cesena, Teatro Comunal*, 387.
- Cesi, Bartolomé, 438, 439*.
- Chambery*, 268.
- Cherasco (Cuneo)*, 285.
- Chianoc (Turín)*, 265.
- Chiaravalle della Colomba (Piacenza)*, Abadía, 259, 261*, 343.
- Chiaravalle, milanés*, 177, 195.
- Chiarini, Marco Antonio, 381.
- Chieri (Turín)*, *Casa Bonello*, 267.
- Chieri, Catedral*, 266, 270*.
- Chiesa, Silvestre, 331.
- Chillon (Lago de Ginebra)*, 268.
- Chioldarolo, Juan María, 401*, 403.
- Chioggia (Venecia)*, 113, 124.
- Chivasso (Turín)*, *Catedral*, 267, 271*.
- Cicogna, pintor, 144.
- Cicognara, Leopoldo, 123.
- Cignani, Carlos, 112, 382, 442*, 443.
- Cignani, Félix, 443.
- Cignaroli, Giambettino, 150.
- Cignaroli, Víctor Amadeo, 290.
- Cima, J. B. de Conegliano, 69, 70, 72*, 73*, 83, 148, 154, 248.
- Ciriè (Turín)*, 265, 273.
- Ciriè, Iglesia*, 265.
- Ciriè, Murallas*, 265.
- Ciriè, Oratorio de San Martín*, 268.
- Città di Castello*, 13, 271, 311.
- Città di Castello (Perusa)*, *Pinacoteca*, 275.
- Cittadella, Alfonso, véase Lombardi.
- Cittadini, Pedro Francisco, 443*.
- Civerchio, Vicente, 155, 198*, 200, 201*.
- Civitali, Mateo, 312.
- Claudio de Lorena, 331.
- Clemente (Spani), Próspero, 354*, 372.
- Clementone, véase Bocciardo, Clemente.
- Clementi, María, llamada la Clementina, 290.
- Cloux (junto a Amboise)*, 192.
- Cocchi, Francisco, 381, 383.
- Coducci, Mauro, 29, 37.
- Cogorno, véase Lavagna.
- Cola, Filoterio d'Amatrice, 56.
- Colonia*, 145, 196.
- Colonna, Ángel Miguel, 334, 442.
- Colonna, Melchor, 103.
- Coltellini, Miguel, 399.
- Comacinos (maestros), 245.
- Cominelli, Andrés, 44.

ÍNDICE

- Como*, 182, 230, 245, 305, 315, 345, 362, 442.
Como, Broletto, 305.
Como, Catedral, 181*, 182, 245.
 Comolli, J. B., 292.
Conegliano (Treviso), 70, 91.
Conigo (Milán), 254.
 Conrado de Alemania, 319*, 321.
Constantinopla, Hipódromo, 18.
 Contarini, Juan, 106*.
 Conti (de'), Bernardino, 205, 206*.
 Conti, Domingo, 138.
 Conti, Juan María, 445.
 Contino, Antonio, 43.
 Conventi, Julio César, 372.
Corbetta (Milán), 195.
Córdoba (España), 283.
Corfú, 22.
 Cornara, Carlos, 236.
 Corona, Leonardo, 105.
 Corradi, Pedro Antonio, 315.
 Correggio (Antonio Allegri), 89, 110, 112, 136, 203, 204, 234, 235, 247, 249, 250, 327, 328, 333, 334, 356, 368, 402, 414, 419, 420, 421*, 422*, 423 á 428, 431, 434, 435, 436.
Correggio (Reggio Emilia), Palacio de los Señores, 355.
Correggio (Reggio Emilia), San Francisco, 420.
Cortazzone (Alejandría), San Segundo, 265.
 Corte, César, 324.
 Corte (da), véase Da Corte.
 Corte, Valerio, 324, 331.
Cortemaggiore (Piacenza), 91, 355.
Cortemaggiore, Gracias, 355.
Cortemaggiore, Santa María de la Natividad, 355.
Cortemiglia (Cuneo), Casatillo, 264.
Cortemiglia, Santa María della Pieve, 265.
 Corticelli, véase Porde none.
Cortona (Arezzo), 332.
 Cosme Tura, véase Tura, Cosme.
 Cossa (del), Francisco, 360, 366, 394, 395, 397*.
 Costa, César, 384.
 Costa, Francisco, 334.
 Costa, Hipólito, 137, 138, 250.
 Costa, Lorenzo, el Mozo, 137, 140*, 397, 398, 400, 401*, 402, 404, 406, 408, 417, 418, 419.
 Costa, Lorenzo, el Viejo, 136.
 Costa, Luis, 137.
Cotignola (Rávena), 13.
 Cotignola, véase Zagnelli.
 Cotignola, Jerónimo, véase Marchesi.
Crema (Cremona), Santa María de la Cruz, 180*, 181, 245.
Cremolino (Alejandría), Castillo, 264.
Cremona, 69, 91, 160, 169, 230, 244, 246, 250, 251, 325, 355, 367, 404.
Cremona, Baptisterio, 251.
Cremona, Catedral, 248, 251, 253*, 256.
Cremona, Palacio Dati, 253*.
Cremona, San Abundio, 248.
Cremona, San Agustín, 247.
Cremona, San Pedro, 249, 251.
Cremona, Torrazzo, 251.
Cremona, Tranquilo, 241*, 242.
 Crespi, Benedicto, llamado el Bustino, 234*, 230.
 Crespi, Daniel, 233*, 236, 237, 238, 239, 258.
 Crespi, J. B., véase Cerrano.
 Crespi, José, llamado el Español, 113, 238, 443*, 444.
 Crespi, Domingo, véase Passignano.
 Creti, Donato, 43.
 Cristóbal di Beltramo, de Conigo, 254.
 Cristóbal da Ciona, 172.
 Cristóbal da Lendinara, 398.
 Cristóbal, Romano, 258.
 Cristóbal (bolonés), el Mayor, 392.
 Cristofali, Adriano, 150.
 Crivelli, Angel María, véase Crivellone, 239.
 Crivelli, Carlos, 51, 55, 56*, 57*, 83.
 Crivelli, Juan Angel, 218.
 Crivelli, Víctor, 56.
 Crivellone (Crivelli, Angel María), 239.
 Croce, Francisco, 218.
 Crosato, J. B., 113.
Cuneo, Casa, antes Barbera de Gragnola, 267.
Cuneo, San Francisco, 266.
 Curlando, Jacobo, 285.
 Curlando, J. B., 285.
 Curti, Jerónimo, llamado el Dentone, 381, 442.

D

- Da Corte, Nicolás, 306, 308.
 Dall'Orto, Huberto, 240*, 242.
Dalmacia, 18.
 Dalmasio (di), véase Lippo.
 Dal Sole, Juan José, 444.
 Damini, Pedro, 106, 134.
 Danesi, Lucas, 388.
 Daniel de'Bosis, 273.
 Da Novo (familia), 309.
 Danti, Julio, 312.
 Danti, Ignacio, 378.
 Da Oria (escultores), véase De Aria.

- Da Ponte, Antonio, 42.
Da Ponte, véase Bassano.
Dardi, Francisco, 350.
Dattaro, Francisco, 250, 253*.
Dattaro, Escipión, 379.
Dauphin, Carlos, 285.
David, Luis, 122, 240.
De Aria (familia), 305, 308.
De Aria, Bonino, 308.
De Aria, Juan, 308.
De Aria, Miguel, 308, 309.
De Brosse, Salomón, 287.
De Brule, Alberto, 47.
De Gubernatis, Juan Bautista, 292.
Della Porta (familia), 305.
Della Porta, Antonio, llamado Tamagnino, 257, 306, 311.
Della Porta, Bartolomé, 257.
Della Porta, Juan Jacobo, 224, 306, 330.
Della Porta, Guillermo, 306.
Della Scala (familia), 305, 308.
Della Scala, Gaspar, 308.
Della Vedova, Pedro, 293*, 294.
Dellani, Lorenzo, 295, 296*.
De María, Jacobo, 373.
Del Moro, Julio, 46.
Dente, Marcos, 415.
Dentone, Antonio, 30.
Dentone, véase Curti.
Dertona (Tortona), 264.
Desiderio da Settignano, 34.
Desubleo, Miguel, 442.
Diana, Benedicto, 72, 73*.
Diana, mantuana, 137.
Didioni, Francisco, 242.
Discepoli, J. B., véase Zoppo da Lugano, 236.
Diziani, Gaspar, 112.
Dolceacqua (Porto Maurizio), *Castillo Doria*, 290.
Dolcebono, Juan Jacobo, 181, 182, 245.
Dominici, Francisco, 91.
Domenichino, 387, 434*, 437, 438.
Dominico, bergamasco, 160.
Dominico di Paris, 365.
Domodossola (Novara), *Museo*, 267.
Donatello, 34, 35, 128, 129*, 131, 132, 393, 406.
Donato, veneciano, 50*, 51.
Donato di Gaio da Cernobbio, 364.
Donato da Montorfano, 202, 321.
Donducci, J. A., llamado el Mastelletta, 439.
Dossi, Bautista, 418.
Dossi, Dosso, 249, 250, 415, 417, 419, 420, 421*, 426.
Dotti, Carlos Francisco, 383.
Dozza (da), Francisco, 364.
Draghi, J. B., 334.
Dresde, Galería, 70, 94, 398, 418, 420, 422.
Dupur, Lorenzo, 285.
Dupur, Pedro, 285.
Duprá, Dominico, 290.
Duprá, José, 290.
Duranti, Jacobo, 322.
Durazzo, 22.
Durero, Alberto, 75.
- E**
- Emilia*, 22, 33, 196, 250, 338, 448.
Erri (familia), 397, 398.
Erri, Angel, 398*.
Erri, Anibal, 398.
Erri, Bartolomé, 398*.
Erri, Benedicto, 398.
Erri, Pelegrín, 398.
Este (Padua), 111.
Este (d'), Baltasar, 400.
Escorial (España), 213, 313, 323, 427.
España, 112, 213, 214, 225, 247, 283, 289, 308, 311, 312, 313, 315, 319, 325, 334, 427.
Español, véase Crespi, José María.
Esteban dall'Arzere, 134.
Esteban da Verona, 144, 146*, 196, 197, 199.
- F**
- Fabris, Plácido, 124.
Facchetti, Pedro, 137.
Facini, Pedro, 439.
Fadino, véase Aleni.
Faenza (Rávena), 283, 305, 338, 365, 373, 386, 391, 406, 416, 445.
Faenza, Catedral, 356*, 359.
Faenza, Cerámicas, 406.
Faenza, Palacio Gessi, 386.
Faenza, Palacio Magnanuti, 386.
Faenza, Pinacoteca, 407.
Faenza (da) Octaviano, véase Octaviano.
Faenza (da) Pace, véase Pace.
Falconetto, Juan María, 149, 152*.
Falzagalloni, Esteban, 417.
Fano (Pesaro), 387.
Fanzoni, Ferrari, 445.
Farinati, Pablo, 149, 155*.
Faruffini, Federico, 239*, 242.
Fasolo, Juan Antonio, 106.
Favretto, Jacobo, 125, 126*.
Fazoli (de') Lorenzo, 321.
Feltre (Belluno), 22.
Feltre, Santiago, 48*.
Fenis (Turin) Castillo, 265, 269.
Fernach (de) Juan, véase Campione.
Ferrabech, Juan, 349.
Ferramola, Floriano, 157, 162*.
Ferrantini, Cayetano, 444.
Ferrara, 57, 130, 248, 359,

INDICE

- 305, 373, 384, 385, 390,
391, 392, 393, 395, 398,
399, 401, 404, 418, 419.
Ferrara, Cartuja, 360.
Ferrara, Castillo, 360,
362*.
Ferrara, Castel Tedaldo,
361.
Ferrara, Catedral, 344*,
346, 392, 395.
*Ferrara, Escalera del Pa-
lacio Cívico*, 360.
*Ferrara, Iglesia del Je-
sús*, 385.
*Ferrara, Logia del Pala-
cio*, 360.
*Ferrara, Palacio dei Dia-
manti*, 360.
*Ferrara, Palacio de Lu-
dovico el Moro*, 360.
*Ferrara, Palacio Rovere-
lla*, 360.
*Ferrara, Palacio Sacra-
ti, hoy Prosperi*, 360,
361*.
Ferrara, Pinacoteca, 418.
Ferrara, San Carlos, 385.
Ferrara, San Francisco,
360.
*Ferrara, Santa María de
la Piedad de los Teati-
nos*, 387.
*Ferrara, Santa María de
la Rosa*, 384.
*Ferrara, Santa María in
Vado*, 360.
Ferrara, Schifanoia, 359*,
360, 394, 397.
*Ferrara, Teatro de los In-
trépidos*, 385.
*Ferrari (de') Defenden-
te*, 270, 271, 274*.
Ferrari, Eusebio, 273.
Ferrari, Gaudencio, 203,
205, 237, 245, 273, 274,
275, 280*, 282.
*Ferrari (de') Juan An-
drés*, 324, 330, 331*.
Ferrari (de) Gregorio,
327*, 328.
Ferrari (de) Lorenzo,
334.
Ferrari, Lucas, 108, 442.
Ferrari (de) Horacio, 331.
Ferrari, Pedro, 445.
*Ferrari, Altobello, llama-
do Melone*, véase Me-
lone.
Ferreri, Andrés, 373.
Ferri, Domingo, 381.
Ferri, Cayetano, 295.
*Ferrucci, Francisco de
Simón*, 358, 362.
Feti, Dominico, 138.
Fialletti, Odoardo, 103.
Fiamminghino, véase
Rovere, Mauro.
*Fiasella, Dominico, lla-
mado el Sarzana*, 326*,
328, 331.
*Fieravanti, Rodolfo, lla-
mado Aristóteles*, 172,
364.
Fieravante Fieravanti,
349, 364.
Fiesole (Florenxia), 358,
362.
Figino, Ambrosio, 231*.
*Filaretos (Averlino An-
tonio)*, 168, 173, 175,
179, 181.
Filippi, César, 418.
Filippi, Sebastián, véase
Bastianino.
Filippi, Tomás, 362.
Filippino degli Organi,
168.
*Finalborgo (Génova),
Castel Govone ó Gavo-
ne*, 299*.
*Finale (Módena), Forta-
leza*, 349.
Flandes, 321, 326, 360.
Florenxia, 27, 28, 34, 38,
41, 79, 134, 149, 170,
176, 183, 188, 191, 196,
215, 240, 244, 323, 325,
326, 327, 331, 335, 339,
371, 392.
Florenxia, Annunciata,
325.
*Florenxia, Capilla de los
Pazzi*, 27.
*Florenxia, Galería de la
Academia*, 235, 295.
Florenxia, Galería Pitti,
86.
*Florenxia, Galería degli
Uffizi*, 57, 68, 188,
407, 437.
*Florenxia, Monasterio de-
gli Angioli*, 325.
*Florenxia, Museo de San
Marcos*, 325.
Florenxia, Palacio Pitti,
28.
*Florenxia, Palacio Ric-
carai*, 28.
*Florenxia, Palacio Ruce-
ttai*, 28.
*Florenxia, Palacio de la
Señoría*, 191.
*Florenxia, Palacio Stroz-
zi*, 28.
*Florenxia, Palacio degli
Uffizi*, 215.
Florenxia, Santa Cruz, 27.
*Florenxia, San Donato en
Scopeto*, 188.
Florenxia, San Lorenzo,
27.
*Florenxia, Santa María
«Novella»*, 325.
Floriano, Flaminio, 103.
Focosi, Alejandro, 236*,
241.
Fogolino, Marcelo, 154,
160*.
Folchetti, Esteban, 56.
Fondutis (de) Agustín,
365.
Fontainebleau, 378, 416.
Fontana, Aníbal, 224,
358.
Fontana, Carlos, 287.
Fontana, Lavinia, 428.
Fontana, Próspero, 416,
417*, 427, 428, 435.
*Fontanellato (Parma),
Castillo*, 356, 425.
Fontanesi, Antonio, 294*,
445.
Fontanino, véase Cas-
telli.
Fontebasso, Francisco,
113.
Foppa, Cristóbal, véase
Caradosso.
Foppa, Vicente, 155,
199*, 200, 201, 202, 247,
321.
Forabosco, Jerónimo,
106.
Forli (da) Baltasar, véase
Baltasar.

- Forlì*, 338, 358, 359, 373, 386, 391, 415, 416, 441.
Forlì, Capilla de San Pellegrin, 387.
Forlì, Catedral, 387.
Forlì, Fortaleza, 358.
Forlì, Hospital, 387.
Forlì, Iglesia del Carmen, 387.
Forlì, Iglesia del Sufragio, 387.
Forlì, Palacio Albicini, 386.
Forlì, Palacio Gaddi, 386.
Forlì, Palacio Guarini-Matteucci, 386.
Forlì, Palacio Guarini-Torelli, 386.
Forlì, Palacio Piazza-Paolucci, 386.
Forlì, Palacio del Podestà, 356*, 358.
Forlì, Palacio Tartagni, 386.
Forlì, San Blas, 358.
Forlì, San Mercurial, 346*.
Forlì (da) Guillermo véase Guillermo.
Formenton, Esteban, 150, 156.
Formenton, Tomás, 150.
Formigine, Andrés, 364.
Forno (Pallanza), San Juan, 245.
Forno (Forlì), 359.
Fornovo, J. B., 385.
Fossano (Cuneo), 203, 284.
Fraccaroli, Inocencio, 227.
Francesca (della) ó Franceschi, Pedro, véase Pedro.
Franceschi, Alejandro, 373.
Franceschi, Pablo, 102.
Franceschini, Marco Antonio, 444*.
Franchi, José, 226.
Franchetti, Pedro, 137.
Francia, 241, 283, 291, 309, 311, 319, 325, 360, 367, 378.
Francia, Dominico, 381.
Francia, (Raibolini), Francisco, 232, 364, 390*, 397, 398, 400, 401*, 402, 403, 404, 406, 414, 415, 419.
Francia, Jacobo, 403.
Francia, Julio, 403.
Francisco de Dozza, 364.
Francisco di Limone, véase Ferrucci.
Francisco, Napolitano, 206, 208*.
Francisco da Volterra, 137.
Francucci, Inocencio da Imola, 415, 416*.
Frarè, véase Bianchi-Ferrari.
Frisoni, Gabriel, 360.
Frixione (familia), 309.
Fumiani, Antonio, 109*, 111.
Fusina, Andrés, 182.
- G**
- Gabriel da Volterra, 366.
Gaddi, Tadeo, 196.
Gadio, Bartolomé, 173.
Gaggini (familia), 305, 308, 310.
Gaggini, Andrés, 311.
Gaggini, Bernardino, 311.
Gaggini, Dominico, 310, 311.
Gaggini, Elías, 311.
Gaggini, Jacobo, 310.
Gaggini, J. B., 311.
Gaggini, Juan Francisco, 311.
Gaggini, Juan de Andrés, 311.
Gaggini, Juan de Beltrán, llamado il Bissone, 311.
Gaggini, José el mozo, 310.
Gaggini, José el viejo, 310.
Gaggini, Mateo, 311.
Gaggini, Pace, 311.
Gai, Antonio, 45*, 47.
Galanino, véase Aloisi.
Galasso, 393.
Galeotti, Sebastián, 335.
Galeppini, José, 441.
Galgario (da) fray, véase Ghislandi.
Galli, véase Bibiena.
Galliari, Bernardino, 290.
Galliari, Fabricio, 290.
Gallo, Francisco, 288, 289.
Gamba, Enrique, 294.
Gambara, Lactancio, 160, 163*.
Gambarota, Jerónimo, 105.
Gambello, Antonio, 29.
Gandini del Grano, Jorge, 424*.
Gandolfi, Cayetano, 444.
Gandolfi, Mauro, 444.
Gandolfi, Ubaldo, 444.
Gandolfino di Roreto, 271, 274*.
Gandria (familia), 309.
Garbagna, Novarese, 276.
Garbieri, Lorenzo, 439.
Garofalo, véase Tisi.
Gatti, Bernardino, llamado el Soiaro, véase Soiaro.
Gatti, Fortunato, 440.
Gatti, Jerónimo, 444.
Gavi (Alejandria), Catedral, 299.
Gaulli, J. B., véase Bacciccia.
Gazzaniga (familia), 366.
Genga, Jerónimo, 416.
Gennari, Benedicto, el mozo, 442.
Gennari, Benedicto, el el viejo, 441.
Gennari, César, 442.
Gennari, Hércules, 442.
Génova, 22, 107, 152, 200, 214, 248, 263, 270, 271, 276, 298, 300, 302, 303, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 318, 319, 321, 324, 325, 326, 330, 332, 334, 335, 345, 392.
Génova, Academia Ligústica, 335.
Génova, Annunziata del Vastato, 327, 330.
Génova, Campaniles, 303.

ÍNDICE

- Génova, Casa Cattaneo*, 306.
Génova, Casa Fieschi, 306.
Génova, Casa Giustiniani, 306.
Génova, Casa Salvago, 306.
Génova, Casa Sauli, 308.
Génova, Catedral, 301, 302, 303*, 304*, 305*, 306*, 307*, 308, 311, 312, 313, 314.
Génova, Claustro de San Mateo, 302.
Génova, Galería Brignole-Sale, 318, 327, 328.
Génova, Municipio, 307*, 309, 335.
Génova, Palacio de la Academia, 335.
Génova, Palacio Adorno, 313.
Génova, Palacio Balbi, 315*.
Génova, Palacio Balbi Senarega, 315.
Génova, Palacio Bellimbau, antes de Ferrari, 323.
Génova, Palacio Blanco, 314, 315.
Génova, Palacio Cambiaso, 313.
Génova, Palacic Cataldi, 324*.
Génova, Palacio Cesia, 335.
Génova, Palacio Centurione, 313.
Génova, Palacio Danovaro, antes Doria, 309*, 311.
Génova, Palacio de Ferrari, 307*, 310.
Génova, Palacio Doria en Fassolo, 310*, 311*, 312.
Génova, Palacio Doria en San Mateo, 309*, 311.
Génova, Palacio Doria-Tursi, véase Municipio.
Génova, Palacio Doria, calle Chiossone, 308*.
Génova, Palacio Ducal, 308, 314, 315, 316*.
Génova, Palacio Durazzo Pallavicino, 315.
Génova, Palacio Imperiali, 310*, 312.
Génova, Palacio Forge Doria, 313.
Génova, Palacio Negroni, 332.
Génova, Palacio Orsini, 335.
Génova, Palacio Parodi, 313.
Génova, Palacio Pignone, 335.
Génova, Palacio Rojo, 315.
Génova, Palacio de San Forge, 302, 305*, 306, 308*, 309.
Génova, Palacio Sauli, 313, 314*.
Génova, Palacio Serra, 313, 315.
Génova, Palacio Spínola, 313.
Génova, Palacio en Vico Mele, 298*.
Génova, Palacio de la Universidad, 312, 315*.
Génova, Plaza Soziglia, 307.
Génova, Puerta Soprana, 299.
Génova, Puerta Vacca, 299.
Génova, Puerto, 313.
Génova, Quinta en Carignano, 303.
Génova, San Ambrosio, 322.
Génova, Santa Ana, 326.
Génova, Santos Cosme y Damían, 300.
Génova, San Donato, 300.
Génova, San Juan di Prè, 300, 303*.
Génova, San Lorenzo, véase Catedral.
Génova, Santa María de Carignano, 312*, 314.
Génova, Santa María di Castello, 300, 319, 328.
Génova, Santa María delle Vigne, 300, 308, 312.
Génova, Santa Marta, 328.
Génova, San Matzo, 300, 302*, 311*, 312.
Génova, San Operto, 315.
Génova, San Pedro in Banchi, 310.
Génova, San Teodoro, 281.
Génova, Teatro Carlos Félix, 335, 336*.
Génova, Virgen degli Orefici, 328.
Gentile da Fabriano, 53, 56, 57, 145, 197, 393.
Gentileschi, véase Lomi.
Gersi, Juan Francisco, 442.
Ghemme (Novara), 296.
Ghiberti, Lorenzo, 183.
Ghinelli, Vicente, 387.
Ghirlandaio, Dominico, 272, 406.
Ghisi (Bertani), Adán, 137.
Ghisi (Bertani), Domini-co, 137.
Ghisi (Bertani), Jorge, 137.
Ghisi (Bertani), J. B., 137.
Ghisi (Bertani), Teodoro, 137.
Ghislandi, Víctor, llama-do Fra Galgario, 114, 160, 163*.
Ghissoni, Octavio, 325.
Giambono, 19.
Giambono, Miguel, 54, 55*.
Giampietrino, 206, 207*.
Gianoli, Pedro Francis-co, 239.
Giarola, Juan, 426.
Giocondo (fray), archi-tecto, 29, 143.
Giolfino, Nicolás, 148, 149, 152*.
Giona (familia), 309.
Giordano (Lucas), 109, 213.
Giorghione da Castelfran-co, 60, 69, 72, 75, 79, 80*, 81*, 82, 83, 84*, 85, 86, 89, 90, 91, 92, 103, 106, 115, 158, 418.

- Giotto, 49, 127, 128, 144, 391.
 Giovenone (familia), 273.
 Giovenone, Jerónimo, 271, 273, 278*.
 Giovenone, José, el mozo, 273.
 Giovenone, José, el viejo, 273, 275.
 Giudici, Carlos Maria, 225*, 226, 240.
 Gonin, Francisco, 292*, 294.
 Gozzano (Novara), 276.
 Grado (Catedral), 17.
 Grado, Grazie, 17.
 Graines (Turin), Casti-
 llo, 265.
 Grandi, Hércules, 399*, 400.
 Grandi, José, 228*.
 Granmorseo, Pedro, 271, 275*.
 Grassi (de) Giovannino, 145, 170, 196*, 197, 199, 269.
 Grassi, Víctor Amadeo, 292.
 Graziani Ballanti, Juan, 373.
 Graziani, Hércules, 443, 444.
 Grazzano (Alejandria), Santos Víctor y Corona, 268.
 Grechetto, véase Castiglione.
 Greco, véase Teotocopulo.
 Gregoretto, Miguel Angel, 125.
 Gregorio Bono de Venecia, 269.
 Grigi, Guillermo, 29, 30.
 Grillenzoni, Horacio, 418.
 Grimaldi, Juan Francisco, 439.
 Grimaldi, Lázaro, 404.
 Grossi, Bartolomé, 405.
 Guadagnini, Jacobo, 93.
 Guala, Pedro, 290.
 Gualtieri, paduano, 134.
 Guarana, Jacobo, 113.
 Guarana, Vicente, 114.
 Guardi, Francisco, 115, 116, 117, 119*, 125.
 Guariento, paduano, 51, 128*, 129.
 Guarini, Guarino, 286, 287.
 Guastalla (Reggio Emilia), 22, 355, 366.
 Guercino (Barbieri, Juan Francisco), 109, 258, 284, 438, 439, 440, 441*.
 Guerra (Juan), 383.
 Guillermo Bergamasco, 46.
 Guillermo da Forlì, 391.
 Guillermo, escultor, 143.
 Guillermo, véase Wiligelmo.
 Guidobuono, Bartolomé, llamado il Prete di Savona, 334.
 Guidobuono, Dominico, 334.
 Guinallodi, Dominico, 216.
 Guitti, Francisco, 384.
- H**
- Hampton-Court, 112, 135.
 Hayez, Francisco, 122*, 124, 241.
 Héctor d'Alba, 257.
 Hofner, Angel, 334.
 Hofner, Enrique, 334.
- I**
- Imola (Bologna), 338, 386, 408.
 Imola, Palacio Comunal, 386.
 Imola, Palacio Sersanti, 358*, 359.
 Imola, Palacio de los Sforza, 358*, 359.
 Imola, San Agustín, 386.
 Imola, San Casiano, 386.
 Imola, Tribuna de Julio II, 359.
 Industria (Piamonte), 264.
 Induno, Dominico, 235*, 241.
 Induno, Jerónimo, 236*, 241.
 Infrangipane, Marsilio, 362.
 Ingannati, Pedro, 74.
 Inglaterra, 325.
 Ingoli, Mateo, 104*, 106.
 Inocencio da Imola, véase Francucci.
 Isla de Francia, 266.
 Isla Bella (Lago Mayor), Monumento Borromeo, 256.
 Isla de Carturo en el Brenta (Padua), 130.
 Isla del Tino (Liguria), Convento, 290.
 Issogne (Turin), Casti-
 llo, 264, 269.
 Istria, 18.
 Ivrea (Turin), Abadía de San Esteban, 265.
 Ivrea, Castillo, 264.
 Ivrea, Catedral, 265.
 Ivrea, Murallas, 264.
 Ivrea, San Bernardino, 271.
 Ivrea, Teatro, 264.
- J**
- Jacobello Alberegno, 52*.
 Jacobello di Bonomo, 52*.
 Jacobello de Flor, 54, 55*.
 Jacobo da Campione, véase Campione.
 Jacobo de' Barbari, 73, 75*.
 Jacobo da Cortona, 173.
 Jacobo di Paolo, 392.
 Jacobo della Quercia, 35, 350, 352*, 367.
 Jacobo da San Secondo, 135.
 Jacobo da Valenza, 60, 69, 70.
 Jacobo da Verona, 129.
 Jacomolo, Antonio, 170.

- Jacopino da Tradate, 172, 175.
 Jerónimo da Carpi, 417, 419*.
 Jerónimo da Cremona, 135*.
 Jerónimo dei Libri, 148, 151*.
 Jerónimo dal Santo, 134.
 Jerónimo da Treviso, 428.
 Jerónimo da Viscardo, 309.
Fesolo (Veneto), Ruinas, 17.
 Jordán, Lucas, véase Giordano.
 Jordaens, Jacobo, 326.
 Jorge dell'Aquila, 268.
 Juan de Alemania, 54, 55.
 Juan Antonio Milanés, 34.
 Juan di Balduccio, 172.
 Juan Bologna, 312, 325, 428.
 Juan da Bologna, 51*, 366.
 Juan da Campione, véase Campione.
 Juan Francisco da Rimini, 406*.
 Juan di Jacopo da Carvezaio, véase Juan de Milán.
 Juan de Milán 173, 196.
 Juan de Módena, 197, 392, 395*.
 Juan da Oriolo ó da Rio-
 lo, 406.
 Juan da Piemonte, 271, 275*.
 Juan di Riguzzo, 349.
 Juan da Rimini, 391*.
 Juan da Siena, 349.
 Juan da Valdemagna, 172.
 Juan (fray) da Verona, 143.
 Juan Bautista da Sesto, 257.
 Juan Esteban da Sesto, 257.
 Juliano da Maiano, 359.
 Juliano da Rimini, 391.
 Juliano da Sangallo, 9, 176.
 Julio da Oggiono, 224.
 Julio Romano, 135, 136, 137, 139*, 249, 250, 378, 416.
 Julio della Torre, 145.
 Justo de Gante, 177, 407.
 Justo, paduano, 129.
 Justo da Ravensburg, 319*.
 Juvara ó Juvarra, Felipe, 286, 287, 288, 289.
- L**
- Lactancio da Rimini, 69, 73, 74*.
 Ladatte, Francisco, 291.
 Ladetti, véase Ladatte.
Lago Mayor, Isla Bella, 256.
 Lamberti, Esteban, 156.
 Lamberti, Tomás, 34.
 Lambertini, Mateo, 393.
 Landi, Gaspar, 445.
 Lanfranchi, Carlos Manuel, 286.
 Lanfranco, siglo XI, 345.
 Lanfranco, Juan, 437*, 439.
 Lanfranco de Milán, 197.
 Lanfrani, Jacobo, 365.
 Langetti, J. B., 108, 332.
 Lanino (familia), 273.
 Lanino, Bernardino, 270, 273, 275, 278*.
 Lanino, Jerónimo, 273.
 Lanino, Pedro Francisco, 273.
 Lanzani, Andrés, 239.
 Lasagna, Juan Pedro, 225.
 Laudadio, Rambaldo, 391.
 Laurana (da), Luciano, 177, 178.
 Laurentini, véase Arri-
 goni.
 Laureti, Tomás, 428.
*Lavagna (Génova), Aba-
 dia de San Salvador,* 300, 302*.
*Lavagna, Palacio de los
 Fieschi,* 300.
 Lazzari, Donato, véase Bramante.
 Lazzarini, Gregorio, 110*, 111, 113.
 Lecce, 56.
 Le Court, Justo, 47.
 Legi, Jacobo, 326.
 Legnani, Esteban María, 239.
 Lelli, Hércules, 372, 443.
 Lendinara (da), Cristo-
 bal, véase Cristóbal.
 Lendinara (da), Loren-
 zo, véase Lorenzo.
*Lentate del Seveso (Mi-
 lán),* 195, 196.
 Leonardo da Besozzo, véase Molinari.
 Leonardo da Vinci, 135, 146, 157, 168, 186*, 187*, 189*, 190*, 191*, 192*, 193*, 202, 204, 205, 206, 210, 230, 246, 249, 274, 364, 402, 404, 414.
 Leoni (familia), 213.
 Leoni, León, 220*, 221*, 224, 225, 366.
 Leoni, Pompeyo, 225.
 Leopardi, Alejandro, 29, 34, 38.
Lepanto, 22.
Lerici (Génova), 298.
Lerici, Castillo, 299.
Lérins, isla de Provenza, 322.
*Levanto (Génova), Aba-
 dia,* 300.
Levanto, Murallas, 299.
 Levati, José, 220.
 Lianori, Pedro, 393.
Libarna (Alejandría), 263.
 Liberale véase Bevilac-
 qua, Ambrosio.
 Liberi, Pedro, 108*, 110, 134, 284.
 Liberal da Verona, 136, 148, 149*.
 Libri (da) Jerónimo, véase Jerónimo.
 Licinio, Bernardino, 91, 94*.
 Ligari, Pedro, 239.
 Ligozzi, Jacobo, 149, 155*.

- Liguria*, 244, 263, 269, 298, 337.
Limido (da), Carlos, 379.
Limone (Cuneo), *San Pedro in Vincoli*, 265.
Liombardo, Lorenzo, 136, 137*.
Lione, 291.
Lipparini, Ludovico, 124*.
Lippi, Filippino, 403.
Lippi, Filippo, 128, 131.
Lippo di Dalmasio, 392*.
Lissandrino, véase *Magnasco*.
Livorno Vercellese (Novara), 283.
Lodi (Milán), 181, 230, 244, 245, 246, 265.
Lodi, Incoronata, 180*, 181, 245, 256.
Lomazzo, Juan Pablo, 230.
Lombardía, 33, 112, 142, 145, 166, 250, 284, 292, 321, 340.
Lombardi (familia), 29, 31, 37, 128.
Lombardi, Alfonso, 371, 373*.
Lombardi, Antonio, 29, 31, 33.
Lombardi, Cristóbal, 181, 224, 378.
Lombardi, Jerónimo, 46.
Lombardi, Pedro, 29, 30, 31, 33, 38, 359.
Lombardi, Sante, 29, 34.
Lombardi, Tomás, 46.
Lombardi, Julio, 29, 31, 33, 34, 359.
Lomi, Aurelio, 325.
Lomi, Horacio, llamado *Gentileschi*, 324*, 325.
Londonio, Francisco, 234*, 239.
Londres, 112, 117, 118, 188, 191, 251, 252, 407.
Londres, Academia de Bellas Artes, 192.
Londres, Galería Nacional, 75, 116.
Londres, Museo Británico, 57.
Longhena, Baltasar, 43.
Longhi, Alejandro, 114.
Longhi, Lucas, 416, 417*.
Longhi, Pedro, 114, 117*.
Longo, Jacobino, 270.
Longo, Pedro, 105.
Lonigo (Vicenza), 106.
Lorena, 285.
Lorenzetti, J. B., 108.
Lorenzi, Francisco, 150.
Lorenzi, Stoldo, 224.
Lorenzo d'Alessandro da Sanseverino, 56.
Lorenzo di Domenico da Bagnomarina, 349, 364.
Lorenzo di Martino da Lugano, 311.
Lorenzo da Lendinara, 398.
Lorenzo Veneciano, 50*, 51.
Loreto (Ancona), 89, 407.
Loreto, Santa Casa, 179.
Loschi, Bernardino, 355, 405*.
Loschi, Cosme, 405.
Loschi, Jacobo, 405*.
Loschi, Juan, 405.
Loth, Carlos, 108.
Lotto, Lorenzo, 56, 60, 69, 70, 83, 87, 89*, 90*, 92, 157, 161, 236, 249.
Lovere (Bergamo), 57.
Lucca, 371, 424.
Lucca, San Frediano, 402.
Luciani, Sebastián, véase *Sebastián del Piombo*.
Luciano da Laurana, 177, 178.
Lugano, 29, 305, 311.
Lugano, Santa María de los Angeles, 205.
Lugo (Rávena), 13.
Luini, Bernardino, 202, 203*, 205, 236, 245, 258, 275.
Luni (Génova), *Vestigios romanos*, 299.
Luigiana, 303.
Lurago (familia), 309.
Lurago, Juan, 309.
Lurago, Roque, 309, 314.
Luteri, véase *Dossi*.
Luzo (de) Lorenzo, 448*.
Lys, Juan, 107.
- M**
- Macario*, Manuel, 319, 321, 322.
Macerata, San Claudio del Chienti, 13.
Macrino d'Alba, 270, 272, 277*, 278*.
Madrid, 120, 122.
Madrid, Palacio Real, 289.
Maestri, J. B., apellidado *Volpino*, 221*, 225.
Maganza, Alejandro, 154.
Magenta, J. B., 154.
Magenta, Juan Ambrosio, 380.
Maggiotto, Dominico, 113, 116*.
Magnani, J. B., 385.
Magnasco, Alejandro, llamado *Lissandrino*, 112, 334*, 335.
Magni, César, 206, 209*.
Magni, Pedro, 226*, 227.
Magonza, Galería, 273.
Maiano (da) Benedicto.
Maiano (da) Juliano.
Maineri, Juan Francisco.
Mainero, J. B., 331, 404.
Maino, Julio, 283.
Málaga, 283.
Malatesta, Adeodato, 445, 446*.
Maló, Vicente, 326.
Malombra, Pedro, 105*.
Malosso (J. B. Trotti), 230, 247, 250*.
Malteini, Teodoro, 123.
Manago, Silvestre, 111.
Manfredi, Andrés, 349.
Mangone, Fabio, 215, 216.
Mannini, Antonio, 382.
Mannueti, Juan, 72*, 83.
Manta (Cuneo), *Castillo*, 269.
Mantegazza (familia), 175, 182, 183, 255, 256, 257.
Mantegazza, Antonio, 254.
Mantegazza, Cristóbal, 254.
Mantegna, Andrés, 57,

- 68, 118, 127*, 130, 131, 132*, 133*, 134*, 135, 136, 142, 147, 148, 153, 160, 201, 394, 399, 401, 404, 419, 421.
- Mantegna (del) Carlos, véase Braccresco, Carlos.
- Mantua, 127, 250, 331, 360, 401, 404, 416, 419, 443, 444.
- Mantua, Castillo, 135, 141*.
- Mantua, Palacio de San Sebastián, 135.
- Mantua, Palacio del Te, 137, 138*, 139*.
- Mantua, San Andrés, 137, 141*, 180.
- Maratta, Carlos, 332.
- Marcaleone da Nogaro, 173.
- Marco Antonio di Bonifacio, 88.
- Marcas, 53, 55, 56, 73, 89, 196, 391, 406, 407, 446.
- Marchesi, véase Formigine.
- Marchesi, Jerónimo da Cotignola, 415*.
- Marchesi, José, apellidado el Sansone, 444.
- Marchesi, Luis, 446.
- Marchesi, Pompeyo, 227.
- Marchestem, Anne, 170.
- Marchetti, Marcos, 416.
- Marconi, Roque, 73, 75, 76*.
- Marcos d'Agrate, 220*, 224.
- Marcos da Oggiono, 205, 207*.
- Marcos da Venezia, 301.
- Marcos Zoppo, 130, 393, 394, 395*.
- Marescalco, véase Bonconsiglio.
- Mari, Alejandro, 284.
- Marieschi, Antonio, 113.
- Marieschi, Jacobo, 113.
- Marieschi, Miguel, 115.
- Marinis (de), Angel, 220*, 224.
- Marocchetti, Carlos, 294.
- Marone, Rafael, 156.
- Marsaglia (Cuneo), 270.
- Martin da Udine, véase Pelegrin da San Daniele.
- Martinelli, Julio, 93.
- Martinelli, Lucas, 93.
- Martinelli, Vicente, 444.
- Martinetti, Antonio, 373.
- Martini, Blas, 445.
- Marziale, Marcos, 73, 75*.
- Masaccio, 79.
- Masegne (dalle), Jacobello, 35, 349.
- Masegne (dalle), Pedro Pablo, 35, 349.
- Masolino da Panicale, 198*, 199, 244.
- Masotti, Mateo, 387.
- Massari, Lucio, 435*, 438.
- Massodi, Jorge, 44.
- Mastelletta, véase Donducci.
- Mateo da Campione, véase Campione.
- Mateo di Riceputo, 358.
- Mathi (Turín), 268.
- Matteini, Teodoro, 123.
- Mattoni, Cosme, 386.
- Mattoni, Lorenzo, 386.
- Mayerle, Francisco Antonio, 290.
- Mazone, Juan, 270, 273*, 321.
- Mazone, Jacobo, 321.
- Mazza, Camilo, 372.
- Mazza, José, 372.
- Mazzarelli, Francisco, 384.
- Mazzola (familia), 426.
- Mazzola Bedoli, Jerónimo, 424, 426*.
- Mazzola, Alejandro, 425.
- Mazzola, Felipe, 69, 73, 405*, 425.
- Mazzola, Francisco, apellidado el Parmigianino, véase Parmigianino.
- Mazzola, José, 240, 292.
- Mazzola, Miguel, 425.
- Mazzola, Pedro Hilario, 425.
- Mazzoli, Ludovico, véase Mazzolino.
- Mazzolino, Ludovico, 248, 400*.
- Mazzoni, Guido, 367, 369, 370*.
- Mazzoni, Sebastián, 108.
- Mazzucchelli, Pedro Francisco, véase Morazzone.
- Meda, José, 215, 216.
- Meldolla, Andrés, véase Schiavone.
- Melone, Carlos Francisco, 222*, 226.
- Melone (Ferrari, Altobello), 247, 248*.
- Meloni, Marcos, 404.
- Melozzo da Forlì, 177, 406, 407, 408, 410*, 412*.
- Melzi, Francisco, 192, 205.
- Menabuoi, Justo, véase Justo paduano.
- Menganti, Alejandro, 371.
- Mengoni, José, 219*, 221, 383.
- Mengs, Rafael, 120, 122.
- Menia, Rafael, 383.
- Menzocchi, Francisco, 416.
- Menzocchi, Pedro Pablo, 373.
- Merano, Francisco, 328.
- Merate (da), armeros, 211.
- Merenda, José, 387.
- Merisi, Miguel Angel, véase Caravaggio.
- Merli (familia), 276.
- Merli, Juan Antonio, 276.
- Merli, Juan Francisco, 276.
- Merli, Salomón, 276.
- Messina, 58, 286.
- Messina, Anunciata de los Teatinos, 286.
- Messori, arquitecto, 384.
- Mezzoldo (Bergamo), 74.
- Michela, Máximo Teodoro, 290.
- Micheli, véase Andrés Vicentino.

- Michelino da Besozzo, véase Molinari.
- Michelozzi, Michelozzo, 27, 173, 176, 179.
- Michieli, Andrés, 155.
- Miel, Juan, 284.
- Migliara, Juan, 241, 291*, 292.
- Miglioranza, Juan, 152.
- Miglioranzi, J. B., 150.
- Miglioretti, Pascual, 226*, 227.
- Miguel Angel Buonarroti, 37, 41, 72, 103, 110, 135, 151, 178, 203, 204, 210, 213, 224, 234, 237, 307, 312, 314, 366, 371, 372, 414, 418, 422, 425, 426, 427, 428, 434.
- Miguel Angel da Caravaggio, véase Caravaggio.
- Miguel da Verona, 149, 153*.
- Milán, 13, 35, 120, 124, 155, 166*, 244, 247, 248, 251, 252, 254, 273, 275, 276, 290, 292, 334, 339, 343, 350, 383, 426, 427, 443.
- Milán, Abadía de Chiaravalle, véase Chiaravalle milanés.
- Milán, Ambrosiana, 189.
- Milán, Arca de San Pedro Mártir, 172.
- Milán, Arco de la Paz, 217*, 220, 227.
- Milán, Arena, 220.
- Milán, Banco Mediceo, 174*, 176, 200.
- Milán, Basílica Fausta, 167.
- Milán, Brera, 67, 88, 89, 90, 92, 94, 132, 154, 177, 195, 202, 205, 219, 238, 239, 240, 250, 418.
- Milán, Caja de Ahorros, 219*, 221.
- Milán, Campanil de San Gotardo, 169, 173*.
- Milán, Canónica de San Ambrosio, 177*.
- Milán, Casa Panigarola, 177.
- Milán, Casa Sormani, 116.
- Milán, Castillo, 173, 175, 177, 180, 216.
- Milán, Catedral, 168, 171*, 172*, 174, 175, 182, 189, 200, 212, 218, 223, 225, 230, 233, 237, 255, 272.
- Milán, Colección Frizzoni, 235.
- Milán, Colección Melzi d'Eril, 75.
- Milán, Colección Trivulzio, 187.
- Milán, Columna del Verziere, 218.
- Milán, Columnas de San Lorenzo, 166, 167*.
- Milán, Confraternidad de la Concepción en San Francisco, 189.
- Milán, Escuelas Palatinas, 215.
- Milán, Galería Victor Manuel, 166, 219*, 221, 383.
- Milán, Galería Crespi, 75.
- Milán, Hospital Mayor, 173, 175*, 182, 218, 256.
- Milán, Hospital Militar, 180.
- Milán, Iglesia dei Servi, 195.
- Milán, Loggia degli Osii, 170, 174.
- Milán, Monasterio Mayor, 179*, 181, 205.
- Milán, Monumento a Reccaria, 228.
- Milán, Museo Poldi-Pezzoli, 206, 237.
- Milán, Museos del Castillo, 122, 236, 238, 239, 240, 242.
- Milán, Palacio Annoni, 218.
- Milán, Palacio Archinti, 240.
- Milán, Palacio Arzobispal, 213.
- Milán, Palacio Belgioioso, 216*, 219.
- Milán, Palacio Borromeo, 170, 195, 197.
- Milán, Palacio de Brera, 215*, 218.
- Milán, Palacio Clerici, 219, 240.
- Milán, Palacio Cusani, hoy División Militar, 216*, 218.
- Milán, Palacio Ducal, 239.
- Milán, Palacio Dugnani, 240.
- Milán, Palacio Durini, 218.
- Milán, Palacio de los Furisconsultos, 212*, 215.
- Milán, Palacio de Justicia, 218.
- Milán, Palacio Litta, 214*, 218.
- Milán, Palacio Marino, 214.
- Milán, Palacio degli Omenoni, 220*, 225.
- Milán, Palacio della Ragione, 168, 170*.
- Milán, Palacio Real, 219, 241.
- Milán, Palacio Rocca-Saporiti, 218*, 220.
- Milán, Palacio del Senado, 213*, 215.
- Milán, Palacio Serbelloni, 220.
- Milán, Palacio Sormani, 218.
- Milán, Puerta Nueva, 168, 220.
- Milán, Puerta Romana, 214.
- Milán, San Alejandro, 214*, 216.
- Milán, San Ambrosio, 167, 169*, 170*, 180, 240.
- Milán, San Ambrosio ad Nemas, 202.
- Milán, San Antonio, 218, 330.
- Milán, San Aquilino en San Ambrosio, 13, 167, 168*.
- Milán, San Carlos, 218*, 221.
- Milán, San Esteban, 218.
- Milán, San Eustorgio,

ÍNDICE

- 169, 172, 173*, 175*, 176, 182*, 197, 200, 256.
Milán, San Fidel, 213.
Milán, San Francisco el Grande, 183.
Milán, San José, 218.
Milán, San Lorenzo, 13, 166, 168*, 214.
Milán, San Marcos, 169, 172.
Milán, Santa María de Brera (suprimida), 200.
Milán, Santa María de las Gracias, 175, 178*, 180, 258.
Milán, Santa María de las Gracias, Refectorio, 189.
Milán, Santa María de la Pasión, 182, 183*, 215*, 218.
Milán, Santa María junto á San Celso, 181, 182, 214, 215, 224, 240.
Milán, San Mauricio en el Monasterio Mayor, véase *Monasterio Mayor*.
Milán, San Nazario, 181.
Milán, San Pablo, 214.
Milán, San Pedro en Gesate, 175.
Milán, Santa Radegunda, 180.
Milán, San Sático, 178*, 180, 182.
Milán, San Sático y San Víctor en Ciel d'oro, 167.
Milán, San Simpliciano, 169, 203.
Milán, San Víctor, 214.
Milán, Seminario, 210*, 215.
Milán, Teatro de la Scala, 219.
Milán, Villa Real, 220.
Milán, Villa de la Simonetta, 213*, 216.
Millesimo, Puente sobre el Bornida, 299.
Millesimo, Puente sobre el Centa, 299.
Milocco, Miguel Antonio, 290.
Minardi, Tomás, 445.
Minello de' Bardi, Juan, 134.
Minerbio (Bologna), Palacio Solani, 378.
Minio, Tiziano, 46.
Mino da Fiesole, 34.
Minozzi, Flaminio, 381.
Miralieti, Juan, 322.
Mirandola (Módena), 354.
Missaglia, armeros, 211.
Mitelli, Agustín, 442.
Mitelli, José, 334, 442.
Mocchirolo (Milán), 195, 196.
Mocetta, Vicente, 246.
Moceto, Jerónimo, 69, 70.
Mochi, Francisco, 366.
Modanino, véase Mazzoni, Guido.
Módena, 168, 328, 338, 345, 346, 365, 366, 367, 368, 372, 377, 383, 397, 404, 419, 426, 439.
Módena Catedral, 338*, 343*, 344*, 346, 368, 369, 392, 398.
Módena, Colegio de San Carlos, 383.
Módena, Foro Boario, 384.
Módena, Galería Estense, 397, 398.
Módena, Ghirlandina, 343*, 346.
Módena, Iglesia del Paraíso, 383.
Módena (da), Juan, véase *Juan*.
Módena, Museo Cívico, 372.
Módena, Palacio Ducal, 377*, 383.
Módena, Palacio del Instituto de Bellas Artes, 384.
Módena, Palacio Público, 384.
Módena, San Bartolomé, 383.
Módena, San Forge, 384.
Módena, San Juan, 368.
Módena, San Pedro, 365.
Módena, Teatro, 384.
Módena, Terracotas, 368, 369.
Módena (alrededores), Quinta Malmusi, 384, 386*.
Mola, Pedro Francisco, 442.
Molinari (familia), 197, 308.
Molinari, Antonio, 112.
Molinari, Juan Dominico, 290.
Molinari, Leonardo da Besozzo, 197, 198.
Molinari, Michelino da Besozzo, 145, 197*, 198.
Molineri, Antonino, 284, 285*.
Molli Clemente, 47, 372.
Molmenti, Pompeyo, 125.
Molteni, José, 241.
Monastero Bornida (Alejandría), Castillo, 264.
Moncalieri (Turín), 270.
Moncalieri, Santa María de la Scala, 266.
Moncalvo, véase Caccia, Guillermo.
Moncalvo (Alejandría), Iglesia Parroquial, 284.
Mondovì (Cuneo), 270, 288, 290.
Mondovì, Santuario, véase Vicoforte.
Monferrato, 263, 264, 269, 270, 272, 321.
Monich, Pedro, 170.
Monich, Gualterio, 170.
Montabone (Alejandría), 284.
Montagna, Bartolomé, 60, 69, 70, 92, 148, 149, 153, 154, 159*, 258.
Montagna, Benedicto, 154, 158*.
Montagne, arquitecto, 20.
Montalto Dora (Turín), Castillo, 263*, 264.
Montechiarugolo (Parma), Castillo, 355.
Montepulciano (Siena), 379.
Monterosso (Liguria), Abadía de Soviore, 300.

Monterosso (Liguria),
Murallas, 299.
Monterubiano (Marcas),
 56.
Monteu da Po (Turín),
 264.
 Monti, Cayetano, 227.
 Monti, J. B., 224*, 331.
Montiglio (Alejandria),
San Lorenzo, 265.
Montoliveto Mayor junto
à Asciano (Siena), 274.
 Montorfano, véase Do-
 nato.
 Montorsoli, J. Angel, 312,
 313, 366.
Monza (Milán), 200.
Monza, Catedral, 198,
 245*.
Monza, Villa de la Peluc-
ca, 202.
Monza, Villa Real, 219.
 Morandi, véase Terribi-
 lia.
 Morando, Pablo, véase
 Cavazzola.
 Morazzone (Mazzuchelli,
 Pedro Francisco), 239,
 258.
 Morelli, Cosme, 386.
 Morelli, Dominico, 241.
 Moretti, Cristóbal, 246.
 Moretto (Bonvicino, Ale-
 jandro), 92, 157, 158,
 162*.
 Morgari, Pablo, 294.
 Morigia, Camilo, 387.
 Moro (da'), Julio, 46, 105.
 Moro di Verona, véase
 Torbido.
 Morone, Dominico, 136,
 148, 149, 150*, 399.
 Morone, Francisco, 136,
 148.
 Moroni, J. B., 158, 160,
 162*.
Moscou, Kremlin, 364.
 Moser de Weil, Lucas,
 414, 415.
 Motis (de), Cristóbal, 258.
 Motis (de), Jacobo, 258.
Motta di Livenza (Tre-
viso), 91.
 Motta, Rafael, véase Ra-
 fael da Reggio.

Mulier, véase Tempesta.
 Munari, Pelegrín, 403*,
 404.
Murano, San Donato,
 50*, 54.
Murano, San Miguel, 29.
 Musante, Juan Luis, 315.
 Mustachi, véase Revello.
 Muttoni, Lorenzo, 150.
 Muttoni, Pedro, apellida-
 do della Vecchia, 106.
 Muziano, Jerónimo, 160.
 Muzzioli, Juan, 446.

N

Nadi, Gaspar, 364.
Nápoles, 58, 73, 241, 246,
 310, 321, 339, 367, 437,
 439.
Nápoles, Museo, 90.
Nápoles, San Juan de
Carbonara, 198.
Nápoles, San Juan in
Fonte, 5.
 Nasocchi (familia), 92.
 Nazzari, Bartolomé, 114,
 160.
 Nebea, Galeotto, 321.
 Negretti, Jacobo, junio-
 re, véase Palma el
 Mozo.
 Negretti, Jacobo, senio-
 re, véase Palma el Vie-
 jo.
 Negri, Pedro, 111.
 Negrioli, armeros, 211.
 Negroponte (da), véase
 Antonio.
Nervi (Génova), Iglesia
parroquial, 322.
Nerviano (Milán), Igle-
sia degli Olivetani, 203.
 Nicolás dell'Abate, 416,
 418*, 428.
 Nicolás dall'Arca, 366,
 367, 368, 369*.
 Nicolás da Foligno, 56.
 Nicolás di Pietro, 52, 53*.
 Nicolás da Reggio, 393.
 Nicolás, escultor (s. XI),
 345, 346.
 Nicolás, escultor, 143.
 Nicolás da Venezia, 170.

Ninfe (dalle), César, 103.
Niza, 269, 322.
Nocera (Perusa), 357.
 Nogarolo (da), Marcaleo-
 ne, véase Marcaleone.
Noli (Génova), Mura-
llas, 299.
Noli, San Paragorio,
 299.
Noli, Torres, 299.
Nonantola (Módena),
Abadía, 346, 398.
Novatera (Turin), San
Eldrado, 268.
Novara, 174, 237, 263,
 273, 275, 295, 321, 361.
Novara, Casa della Por-
ta, 267.
Novara, Catedral, 295*,
 296.
Novara, Palacio Bellini,
 213.
Novara, San Gaudencio,
 213, 296.
Novellara (Reggio, Emi-
lia), 355.
 Novelli, Francisco, 118.
 Novelli, J. B., 105.
 Nuti, Mateo, 357, 358.
 Nuvoloni ó Pánfilo (fa-
 milia), 236.
 Nuvoloni, Carlos Fran-
 cisco, 233*, 236, 251.
 Nuvoloni, José, 236, 251.

O

Octaviano de Faenza,
 391.
 Oderico, Juan Pablo, 328.
 Oggiono (da), Marcos,
 véase Marcos.
 Oggiono (da), Julio, 224.
Oglianico (Turin), Ricet-
to, 265.
 Oldoni (familia), 273.
 Oldoni, Boniforte I, 273.
 Oldoni, Boniforte III, 273.
 Oldoni, Eleazar, 273.
 Oldoni, Josué, 273.
 Oliviero, Pedro Domini-
 co, 290.
 Onofrio, Vicente, 371,
 373*.

ÍNDICE

Oriolo (da), Juan, véase Juan.
Orsi, Lelio de Novellara, 426, 427*.
Orsi, Tranquilo, 124.
Orsolino (familia), 309.
Orsoni, José, 381.
Orto (dell'), Pedro, 2ti.
Ortolano (Benvenuto), J. B., 400*.
Orzinuovi (Brescia), 153.
Osteno (Como), 29, 308.
Otricoli (Perusa), *Termas*, 5.
Ozegna (Turin), *Ricetto*, 265.
Oxford, 251.

P

Pablo di Bernardo de Módena, 392.
Pablo Veronés, 79*, 83, 84, 85, 87, 93, 94, 95, 96*, 97*, 101, 103, 104, 105, 106, 109, 110, 115, 119, 149, 153, 234, 237, 425.
Pacchia (del), Jerónimo, 274.
Pacchioni, Francisco, 384.
Pace (da), Faenza, 391.
Pacetti, Camilo, 237.
Padovanino (Alejandro Varotari), 107, 108*, 109, 110, 134.
Padua, 22, 33, 35, 49, 52, 55, 57, 109, 113, 127, 144, 155, 251, 393, 394, 406.
Padua, Carmelitas, 134.
Padua, Eremitani, 131, 394.
Padua, Escuela de San Antonio, 134.
Padua, Monumento Gattamelata, 34, 128, 129*.
Padua, Museo Civico, 114, 158.
Padua, Patio de la Universidad, 359.
Padua, San Antonio, 33, 128*, 131.

Padua, Santa María dell'Arena, 127.
Padua, San Miguel, 146*.
Padua, Universidad, 215, 359.
Pagani, Gaspar, 426.
Pagani, Vicente, 56.
Paganino, véase Mazzoni, Guido.
Paggi, J. B., 325*, 327, 331.
Pagliano, Eleuterio, 237*, 242.
Pagni, Benedicto, 137.
Palagi, Pelagio, 294.
Palazzo, Francisco, 113.
Palizzi, Antonio, 241.
Palladio, Andrés, 40, 41, 150, 151, 152, 312.
Pallanza (Novara), *Virgen de Campagna*, 245.
Palma, Antonio, 87, 103.
Palma (Jacobo Negreti), el Mozo, 86, 101*, 103*, 104, 105, 283.
Palma (Jacobo Negreti), el Viejo, 60, 82*, 83*, 85, 87, 88, 89, 90, 92, 103, 160, 417.
Palmezzano, Marcos, 358, 406, 408, 412*, 416.
Palmieri, José, 334.
Pandino (de), Antonio, 258.
Pancalbo, Juan, 290.
Panetti, Dominico, 400, 417.
Pánfilo, véase Nuvoloni.
Panizza, Julio, 384.
Pannini, Juan Pablo, 445*.
Paolotto (fray), véase Ghislandi, Víctor.
Paoluzzi, Esteban, 109.
Parentino, véase Parenzano.
Parenzano, Bernardo, 130*, 136, 399.
Parenzo, Basilica Eufrasiana, 13.
París, 188, 291, 381, 443.
París, Louvre, 57, 59, 94, 191, 201, 270, 291, 422.
París, Sala del Mississipi, 113.

Parler, Peter, 349.
Parma, 69, 110, 160, 234, 247, 291, 326, 327, 334, 338, 340, 365, 366, 373, 386, 390, 404, 420, 424, 425, 426, 427, 428, 436, 439, 445.
Parma, Anunciata, 385, 387*.
Parma, Baptisterio, 342*, 343*, 344, 345, 390, 393.
Parma, Cámara de San Pablo, 203, 420.
Parma, Catedral, 342*, 344, 345, 372, 420.
Parma, Celda de Santa Catalina, 404*.
Parma, Galería, 422.
Parma, Iglesia de las Capuchinas, 385.
Parma, Iglesia del Cuartiere, 385, 426.
Parma, Palacio Comunal, 385.
Parma, Palacio del Gobierno, 385.
Parma, Palacio del Jardín, 385, 436.
Parma, Palacio de la Píllota, 379.
Parma, Palacio de la Universidad, 385.
Parma, San Alejandro, 385.
Parma, San Juan Evangelista, 365, 367*, 368, 420.
Parma, San Pedro, 385.
Parma, Steccata, 365, 367*, 425.
Parma, Stradone, 385.
Parma, Teatro Farnese, 385, 386*.
Parma, Teatro Regio, 386.
Parmigianino (Mazzola, Francisco), 92, 138, 234, 235, 249, 356, 424, 425*, 426*, 427, 435.
Parodi, Dominico, 332, 334.
Parodi, Felipe, 47.
Parodi, J. B., 334, 335*.
Parodi, Pellegrino, 334.
Parrasio, Miguel, 106.
Pascale, Odón, 270.

- Pasinelli, Lorenzo, 284.
 443.
 Pasini, Alberto, 295*,
 445.
 Pasino, pintor, 195.
 Passarotti, Bartolomé,
 427, 429*.
 Passarotti, Tiburcio, 427,
 435, 438.
 Pasqualino Veneciano,
 73.
 Passallo (familia), 309.
 Passignano (Cresti, Do-
 minico), 329.
 Pasti, Mateo, 145, 357.
Patrás, 22.
 Pavesi, Galeotto, 367.
Pavia, 174, 200, 244, 247,
 251, 259, 313, 322, 324.
Pavia, Castillo, 253, 254*,
 259.
Pavia, Cartuja, 175, 181,
 182, 200, 239, 244*, 253,
 255*, 256*, 257*, 258*,
 259*, 260*, 272, 311.
Pavia, Catedral, 256, 257,
 259, 261*.
Pavia, San Francisco,
 259.
Pavia, San Lanfranco,
 256, 257, 258*.
Pavia, Santa Maria en
Canepa Nova, 181, 259.
Pavia, San Miguel Ma-
yor, 252, 254*, 259.
Pavia, San Pedro in ciel
d'oro, 259.
Pavia, San Teodoro, 259.
Pavone (Turín), *Castillo*,
 264.
 Pêcheux, Lorenzo, 291.
 Pecorari, Francisco, 169.
 Pedretti, José, 444.
 Pedro da Bescapé, 196.
 Pedro da Nova, 195.
 Pedro dell'Orto, véase
 Orto.
 Pedro da Pavia, 195.
 Pedro da Rimini, 391*.
 Pedro di Vailate, 258.
Pegli (Génova), *Villa Pa-*
llavicino, 335.
 Pelati, Juan Jorge, 270.
 Pellegrini, Dominico,
 114, 380.
 Pellegrini, Jerónimo, 108.
 Pellegrini, Juan Antonio,
 113.
 Pellegrini (Tibaldi), Do-
 minico, 380.
 Pellegrini (Tibaldi), Pe-
 llegrino, 211*, 212, 214,
 224, 379, 426, 428*, 435.
 Pellegrini (Tibaldi), Te-
 baldo, 379.
 Pelegrin da San Daniele,
 74, 75.
 Pellesina, Lelio, 150.
 Pellesina, Vicente, 150.
 Pennacchi, Jerónimo de
 Treviso, 31, 55.
 Pennacchi, Pedro María,
 73, 74*.
 Penone, Roque, 314.
 Perabò J. B., 224*, 227.
 Peranda, Santo, 105.
 Perego, José, 216, 218*,
 220.
 Pericoli, Nicolás, véase
 Tribolo.
 Perin del Vaga, 312, 322,
 416.
 Perini, Ludovico, 150.
 Perosino, Juan, 270, 272*.
Perusa, 311, 312, 313,
 332.
Perusa, Rocca Paolina
(Destruída), 312.
 Perugino (Vannucci, Pe-
 dro), 153, 247, 249, 258,
 272, 406.
 Peruzzi, Baltasar, 215,
 274, 355.
Pésaro, 387, 405.
Pésaro, Ateneo, 395*, 406*.
Pescia (Lucca), 137.
 Pessina, J. B., 218.
 Petitot, Ennemundo,
 385.
 Petondi, Gregorio, 315.
Piacenza, 247, 334, 338,
 365, 366, 386, 415, 445.
Piacenza, Catedral, 239,
 340*, 341.
Piacenza, Palacio Comu-
nal, 340*, 341.
Piacenza, Palacio Farne-
se, 378, 379*.
Piacenza, Palacio del Go-
bierno, 386.
Piacenza, Palacio Landi,
 365.
Piacenza, Palacio Mande-
lli, 386.
Piacenza, Palacio Ma-
razzani-Visconti, 386.
Piacenza, San Agustín,
 386.
Piacenza, San Antonino,
 341.
Piacenza, San Francisco,
 343.
Piacenza, Santa Maria di
Campagna, 91, 365,
 368*.
Piacenza, San Sabino,
 341.
Piacenza, Santo Sepulcro,
 365.
Piacenza, San Sixto, 365,
 368*.
Piacenza (da), Bertolino,
 véase Bertolino.
Piaglia, Teramo, 322*.
Piamonte, 113, 197, 205,
 244, 263.
Pianfei (Mondovi), 290.
 Piatti, armeros, 211.
 Piatti, Santo, 112.
 Piazza (familia), 246.
 Piazza, Albertino, 246
 247*.
 Piazza, Calixto, 160, 250,
 246, 248*.
 Piazza, Martín, 246, 249*.
 Piazzetta, J. B., 102, 113,
 115*, 114*, 118, 119,
 238, 444.
 Piazzetta, Jacobo, 113.
 Piccinini, Juan, 362.
 Piccio (Carnevali, Juan),
 241.
Pier della Francesca ó dei
Franceschi, 177, 271,
 394, 398, 406, 407.
Piermarini, José, 216*,
 219.
Pieve di Alpago (Bellu-
no), 124.
Pieve di Cadore (Bellu-
no), 84.
Pieve di Cento (Bolonía),
 349.
Pieve di Quinto (Ravena),
 13.

ÍNDICE

- Pigna (Porto Maurizio)*, 322.
 Pilotto, Jerónimo, 105.
Pinerolo (Turín), 268, 269.
 Pintoricchio (Bernardino di Betto), 272, 404, 406.
 Piò, Angel, 372, 375*.
 Piò, Dominico, 372.
 Piola (familia), 328.
 Piola, Antonio, 329.
 Piola, Dominco el Mozo, 329.
 Piola, Dominco el Viejo, 284, 318*, 328, 329.
 Piola, J. B., 329.
 Piola, Pablo Jerónimo, 329*, 332.
 Piola, Pellegró, 328*.
 Pioltello, Bernardino, 257.
 Pioltello, Francisco, 257.
 Piombo (del), Sebastián, véase Sebastián.
 Pippi, Julio, véase Julio Romano.
 Piranesi, J. B., 118.
 Pirri, Antonio, 417.
Pisa, 172, 325, 331.
 Pisanello, 53, 57, 144, 145, 147*, 148*, 172, 197, 199, 394.
 Pisano, Antonio, apellidado Víctor, véase Pisanello.
 Pisano, Nicolás, 417.
 Pistocchi, José, 386.
Pistoia, Caja de Ahorros, 383.
 Pitati, véase Bonifacio Veronés.
 Pitocchi, Mateo, 108.
 Pitteri, Marcos, 118.
 Pittoni, J. B., 112, 113*.
 Piuma (familia), 309.
 Pizzi, Angel, 123, 227.
Pizzighettone (Cremona), 174.
 Pizzolo, Nicolás, 131.
 Plantevi, arquitecto, 289.
 Ploti, Bartolino, 361.
 Polidoro da Lanzano, 88.
 Polidoro da Caravaggio, 103, 246.
 Poletti, Luis, 387.
 Pollaiuolo (del), Piero, 406.
 Pollak, Ludovico, 220.
Pollenzo (Cuneo), 264.
 Polli (de), Bartolomé, 258.
Pollone, 295.
Polonia, 372, 444.
 Pomarance, véase Roncalli.
 Pomedello, Juan María, 145.
 Pompei, Alejandro, 150.
Pomposa (Ferrara), 339*, 340, 391.
 Ponzone, Mateo, 104*, 105.
Pont Saint-Martin (Turín), *Puente sobre el Lys*, 263.
Pordenone (Udine), 91, 247.
 Pordenone (Corticelli, Juan Antonio), 91*, 154, 246, 249, 355, 416.
Portezza (Como), 272, 306.
 Porta, Andrés, 239.
 Porta, Tomás, 150.
 Portigiani, Pagno di Lapo, 362.
Portofino (Génova), *Abadía de San Fructuoso*, 300, 301*.
Portofino, Torres, 299.
Porto Maurizio, 319.
Portovenere (Génova), *Murallas*, 299.
Portovenere, San Pedro, 299.
Portugal, 382.
Possagno (Treviso), 122.
 Poussin, Nicolás, 387.
 Pozzi, Padre Andrés, 119, 383.
 Pozzi, Francisco, 223*, 227.
 Pozzi, José, 44.
Pozzuolo Martesana (Milán), 195.
Prà (Voltri), *Colegiata de la Asunción*, 308.
Praga, 349.
Prato (Florencia), 196.
Prato, Santa María de las Cárcelas, 176.
Prato (de), Francisco, 246.
 Predis (de), Ambrosio, 188*, 189, 205.
 Prestinari (familia), 225.
 Preste Genovés, véase Strozzi.
 Preste de Savona, véase Guido Buono.
 Preti, Matías, 238.
 Previtali, Andrés, 73, 75, 77*, 160.
 Prevosto, Andrés, 225.
 Primaticcio, Francisco, 137, 378, 414*, 416, 435.
 Procaccini (familia), 231, 238, 239, 258, 427.
 Procaccini, Camilo, 231*, 232, 233, 234, 236, 239.
 Procaccini, Carlos Antonio, 231.
 Procaccini, Hércules el Mozo, 232*, 236.
 Procaccini, Hércules el Viejo, 231.
 Procaccini, J. B., 328.
 Procaccini, Julio César, 231*, 232, 233, 234, 235, 236, 239.
 Provaglia, Bartolomé, 380.
 Prunati, Sante, 444.
 Pseudo-Boccaccino (acaso Nicolás da Apiano), véase también Apiano, 230, 249, 253*.
 Puget, Pedro, 226, 308.
 Puligo (Dominico Ubal dini), 328.
 Pupini, Blas dalle Lame, 415.
 Putti, Juan, 373.

Q

 Quadrio, Jerónimo, 218.
 Quaini, Luis, 444.
Quarto (Génova), *San Jerónimo*, 309.
 Quercia, véase Jacobo.
 Quirizio da Murano, 54*, 55.

R

- Rafael Motta da Reggio, 426, 427*.
 Rafael Sanzio, 103, 110, 135, 148, 149, 154, 203, 204, 210, 234, 236, 246, 328, 402, 403, 404, 414, 415, 416, 418, 422, 425, 426, 428, 431, 435.
 Raggi, Pedro Pablo, 334.
 Raibolini, véase Francia.
 Raimondi, Marco Antonio, 415.
 Rambaldo, Laudadio, véase Laudadio.
 Ramenghi, Bartolomé de Bagnacavallo, 415, 416*.
 Ramelli, Juan, 291.
 Ranzi, Ludovico, 373.
Rapallo (alrededores), *Iglesia de Valle Christi*, 300*.
 Ratti, Juan Agustín, 335.
Ravenna, 1, 15, 17, 18, 33, 339, 340, 359, 365, 369, 373, 387, 391, 406, 416, 442.
Ravenna, *Academia*, 104*, 409*.
Ravenna, *Almacenes de la Dársena*, 388.
Ravenna, *Baptisterio*, 4*, 5*.
Ravenna, *Campaniles*, 4*, 9, 10, 12.
Ravenna, *Catedral antigua*, 7, 12.
Ravenna, *Catedral*, 387*.
Ravenna, *Catedral*, *Cúpula*, 386, 387*.
Ravenna, *Clase* (ciudad destruida), 12.
Ravenna, *Columnas de la Plaza*, 359.
Ravenna, *Criptas*, 9, 12.
Ravenna, *Estatua del Guidarelli*, 33, 359.
Ravenna, *Fábrica del Reloj*, 388.
Ravenna, *Logia del Jardín de Santa María in Porto*, 359*.
Ravenna, *Monasterio de San Vital*, 359.
Ravenna, *Musso*, 340.
Ravenna, *Ninfeas*, 4.
Ravenna, *Palacio que fué de Guido Novello da Polenta*, 340.
Ravenna, *Palacio Rasponi dalle Teste*, 388.
Ravenna, *Palacio llamado de Teodorico*, 1*, 9, 12*, 339.
Ravenna, *San Apolinar in Classe*, 6, 10*, 11*.
Ravenna, *San Apolinar in Classe*, *Cripta*, 12.
Ravenna, *San Apolinar*, *Nuevo*, 1*, 4*, 5*, 6, 7*.
Ravenna, *Santa Clara*, 391.
Ravenna, *Santa Cruz*, 5, 7.
Ravenna, *San Francisco*, *Cripta*, 12, 13*.
Ravenna, *San Juan Evangelista*, 2*, 3, 345*, 346.
Ravenna, *Santa María in Porto*, 387, 388, 389*.
Ravenna, *Santa María in Porto Fuori*, 391.
Ravenna, *San Vital*, 6, 7, 8*, 9*, 10, 13, 113, 390.
Ravenna, *Sepulcro de Dante*, 359, 388.
Ravenna, *Sepulcro de Gala Placidia*, 3*, 4, 5, 8*.
Ravenna, *Sepulcro de Teodorico*, 6*, 8.
 Raverti (de), Mateo, 172, 175.
Reggio Emilia, 108, 294, 338, 345*, 354*, 365, 367, 371, 384, 404, 426, 427, 442.
Reggio Emilia, *Casa Rocca Saporiti*, 365.
Reggio Emilia, *Catedral*, 372, 390.
Reggio Emilia, *Monasterio de Benedictinos*, 384.
Reggio Emilia, *Nuestra Señora de la Ghiara*, 384, 385*.
Reggio Emilia, *Oratorio de San Jerónimo*, 384.
Reggio Emilia, *San Pedro*, 384.
Reggio Emilia, *Teatro Comunal*, 384.
 Reggio (da), Nicolás, véase Nicolás.
 Reinaldo Mantuano, 137.
 Rembrandt, 118.
 Reni, Guido, 93, 108, 236, 431*, 435*, 436, 438, 439, 441, 442, 443.
 Renieri, Nicolás, de Maubeuge, 107.
 Revello, véase Staffarda.
 Revello, J. B., apellidado el Mustacchi 334.
 Reynolds, Josué, 114.
 Ribera, José, apellidado el Españolito, 238, 328, 331.
 Ribossi, Bartolomé, 227.
 Ricca, Juan Antonio, 287.
 Riccardi, José Antonio, 226.
 Ricchi, Pedro, 108.
 Ricchini, Dominico, 218.
 Ricchini, Francisco Maria, 212, 218.
 Ricci, Marcos, 117.
 Ricci, Sebastián, 109, 111, 112*, 113, 117.
 Riccio, véase Briosco, Andrés.
 Riccio, Dominico, véase Brusasorci.
 Ridolfi, Carlos, 106, 107*.
 Riemenschneider, Tilmann, 368.
 Rigaud, Jacinto, 334.
 Riguzzo di Giovanni, véase Juan di Riguzzo.
 Rimini, 338, 387, 391, 392, 406, 407, 442.
 Rimini, *Arco de Augusto*, 339.
 Rimini, *Iglesia dei Servi*, 387.
 Rimini, *Macello*, 387.
 Rimini, *Oratorio de San Jerónimo*, 387.
 Rimini, *Palacio Comunal*, 387.
 Rimini, *Puente de Augusto*, 339.

- Rimini, San Francisco* 6
Templo Malatestino, 357*, 358.
Rimini, San Francisco de Paula, 387.
Rimini, San Julián, 393*.
Rimini, Teatro Comunal, 387.
Rimini (da), Juan, véase Juan.
Rimini (da), Juan Francisco, véase Juan Francisco.
Rimini (da), Julián, véase Julián.
Riomaggiore (Génova), Abadía, 300.
Riolo (da), Juan, véase Juan.
Rivalta (Turin), Abadía de Santa Maria, 266.
Rivarolo Ligure (Génova), 321.
Rivoli (Turin), Casa del Conde Verde, 267.
Rizzi, Juan Pedro, véase Giampietrino.
Rizzo, Antonio, 29, 30, 31*, 34, 37, 256.
Robatti, Juan Esteban, 332.
Roberti, Hércules, 130, 394, 395, 397, 398*, 402, 404, 406.
Robusti, Dominico, véase Tintoretto.
Robusti, Jacobo, véase Tintoretto.
Robusti, Marieta, 102.
Rocca, Antonio, 315.
Roccabianca (Parma), Castillo, 248, 355.
Roccaverano (Alejandría), Torre, 264, 266*.
Rocchetti, M. A., 445.
Rocchi, Cristóbal, 259.
Rodari (familia), 245.
Rodari, Bernardino, 182.
Rodari, Jacobo, 182.
Rodari, Tomás, 182.
Rodelone, véase Sarti.
Rolando de Banillia, 170.
Roma, 16, 28, 37, 38, 41, 103, 110, 115, 118, 127, 134, 151, 152, 160, 177, 179, 180, 183, 196, 201, 216, 223, 230, 237, 239, 244, 246, 272, 274, 289, 290, 291, 292, 306, 308, 312, 323, 326, 327, 328, 331, 332, 333, 334, 339, 372, 373, 378, 379, 399, 402, 404, 407, 417, 425, 434, 436, 437, 445, 446.
Roma, Academia de San Lucas, 332.
Roma, Farnesina, 203, 274.
Roma, Galería Barberini, 407.
Roma, Galería Borghese, 86, 400, 418.
Roma, Galería Capitolina, 102.
Roma, Galería Corsini ó Nacional, 75, 330.
Roma, Iglesia del Jesús, 333, 378.
Roma, Palacio de la Cancillería, 28.
Roma, Palacio Colonna, 392.
Roma, Palacio dei Conservatori, 372.
Roma, Palacio Farnese, 272, 436.
Roma, Palacio Máximo, 215.
Roma, Palacio Rospigliosi, 431.
Roma, Palacio Venecia, 28.
Roma, Palatino, 16.
Roma, Quirinal, 407.
Roma, Santos Apóstoles, 333, 407.
Roma, San Ignacio, 372.
Roma, Santa Inés de Plaza Navona, 332*.
Roma, Santa María de la Paz, 216.
Roma, Santa María de la Victoria, 446.
Roma, San Pablo extra-muros, 388*.
Roma, San Pedro, 169, 314, 387, 407.
Roma, San Pedro en Montorio, 179.
Roma, San Pedro in Vincoli, 591*.
Roma, Sepulcro de Pablo III, 307.
Roma, Vaticano, 203, 272, 397, 415.
Roma, Vaticano, Capilla Sixtina, 203, 258, 350.
Roma, Vaticano, Pinacoteca, 191.
Roma, Via Appia, 8.
Roma, Villa Giulia, 272, 378.
Romaña, 69, 338, 346, 357, 362, 386, 391, 405, 415, 444.
Romani, Jerónimo, véase Romanino.
Romanino (Romani, Jerónimo), 92, 157, 158, 160, 163*, 246, 247, 249.
Romney, Jorge, 114.
Roncalli, Cristóbal, apellidado el Pomarance, 325.
Rondani, Francisco María, 424*.
Rondinelli, Nicolás, 69, 73, 74, 77*, 406, 408.
Roos, Felipe, véase Rosa da Tivoli.
Roos, Juan, 326.
Rosa da Tivoli (Roos, Felipe), 240.
Rosa, Francisco, 108.
Rosa, Juan, véase Roos.
Rosa, Sixto, véase Badalocchio.
Rossellino, Antonio, 34, 365.
Rossetti, Blas, 360.
Rossetti, Dominico, 150.
Rossi, Angel, 334.
Rossi (de'), Bernardino, 258.
Rossi, Dominico, 44.
Rossi, Jacobo, 373.
Rossi, J. B., 110.
Rossi (de'), Propercio, 371.
Rossi (de'), Rafael, 321.
Rossignolo, Jacobo, 283.
Rosso, Florentino, 237, 238.
Rovere, Mauro, apellidado el Fiamminghino, 236.

Rovigo, 22, 110.
 Rubens, P. P., 107, 325,
 326, 327, 328.
 Rubeus, Bartolomé, 319,
 321.
 Rufino de Alejandria,
 270.
 Ruggeri, Antón Maria,
 218.
 Rusca, Francisco, 108.
 Rusca, Gracioso, 227.
 Rusconi, véase Diana.
 Rusnati, José, 218, 222*,
 225, 258.

S

Sabbatini, Lorenzo, 427,
 428*.
 Sacchetti, J. B. 289.
 Sacchi, Gaspar, 408.
 Sacchi, Pedro Francisco,
 322.
Sagra de San Miguel
 (Turín), 265, 266*, 268.
Sajonia, 283.
 Salaino, Andrés, 205.
Salassa (Turín), *Ricetto*,
 265.
 Salimbeni (hermanos),
 de Sanseverino, 197.
 Salimbeni, Ventura, 325.
 Salmeggia, Eneas, ape-
 llidado Talpino, 160,
 232*, 236.
 Salomón Adler, 239.
 Saltarello, Lucas, 328.
Saluzzo (Cuneo), 266,
 272, 283.
Saluzzo, Casa Cavazza,
 267.
Saluzzo, Castillo de la
Manta, 197.
Saluzzo, San Juan, 268.
 Samacchini, Horacio,
 427, 428*.
 Sampietro, Esteban, 225.
San Francisco d'Albaro
 (Génova), *Villa Cam-*
biaso, 313.
San Alberto (Ravena),
 340.
Santo Arcángel de Roma-
ña (Forlì), 56.

San Benigno (Turín),
Abadía de Santa Ma-
ria de Fruttuaria, 265.
 San Daniele (Udine), Pe-
 legrín de San Daniele,
 véase Martín de Udine.
 Sangallo (da), Julián, véa-
 se Julián.
San Gimignano (Siena),
 343.
 Sangiorgio, Abundio,
 227.
San Giorio (Turín), 265.
San Gusmè (Castelnuovo
Bera denga-Siena),
 325.
San León (Pesaro), *Cate-*
dral, 346.
San Leo Pieve, 339.
 Sanmicheli, Matco, 272.
 Sanmicheli, Miguel, 37,
 143.
San Nazaro alla Costa
 (Novara), 276.
San Pedro d'Arena (Gé-
 nova), 335.
San Pedro d'Arena, Igle-
sia de San Bartolomé,
 299.
San Pedro d'Arena, Villa
Scassi, 313*.
San Pedro d'Arena, Villa
Spinola, 313.
 Sanquirico, Alejandro,
 220.
San Remo (Porto Mauri-
 zio), 319.
San Remo, San Siro, 299.
San Secondo (Parma),
Castillo, 356.
 Sansone, véase Mar-
 chesi.
 Sansovino, Andrés, 312,
 371.
 Sansovino, Jacobo, 20,
 37, 40, 41, 128, 156, 213,
 224, 312, 371.
 Santacroce, Jerónimo, 72,
 160.
 Santi, Juan, bolonés, 444.
 Santi, Sebastián, 124.
 Santini, Dominico, 384.
 Santo (dal), Jerónimo,
 134.
San Vito (Friuli), 154.

Sardi, Antón Francisco,
 360.
 Sardi, José, 44.
Saronno (Milán). *Santa*
Maria dei Miracoli ó
Iglesia dei Pellegrini
 (Santuário), 205, 245*,
 275.
Sariod-la-tour (Turín),
Castillo, 264.
 Sarti, Sebastián, apelli-
 dado el Rodelone,
 372.
 Sarto (del), Andrés, 325,
 328, 329.
Sarzana (Génova), 328.
Sarzana, Castillo, 299.
Sarzana, véase Fiasella.
Sassuolo (Módena), 398,
 439.
Sassuolo, Palacio de Bor-
so de Este, 398.
Savigliano (Cuneo), 270,
 271, 284.
 Savoldo, Jerónimo, 92,
 93*, 157.
Savona (Génova), 200,
 303, 308, 309, 315, 318,
 321, 325, 332.
Savona, Catedral, 306*,
 309.
Savona (alrededores), Mi-
sericordia, 310.
Savona, Pinacoteca, 321*.
Savona (de), Preste, véa-
 se Guidobuono.
 Savonanzi, Emilio, 442.
 Scaceri, Juan Antonio,
 399.
 Scajario, Antonio, 93.
 Scaletti, Leonardo, 406,
 407*.
 Scaligero, Bartolomé,
 110.
 Scamozzi, Vicente, 41,
 152.
 Scandellari, Felipe, 373.
Scandiano (Reggio Emi-
 lia), 354.
 Scarampi, Francisco,
 387.
 Scaramuzza, Francisco,
 445.
 Scarpagnino, Albondi,
 Antonio, 29, 30.

ÍNDICE

- Scarsella, Hipólito, véase Scarsellino.
- Scarsellino, Hipólito Scarsella, 418, 420*.
- Schedoni, Bartolomé, 440*.
- Schiaffino, Bernardo, 306*, 308.
- Schiatti, Alberto, 384.
- Schiavi, Próspero, 150.
- Schiavone, Andrés, 92.
- Schiavone, Jorge, 130, 131*.
- Schiavoni, Natale, 124.
- Sciamengo, Ambrosio, 331.
- Scorticone, Dominico, 309.
- Scorza, Sinibaldo, 327.
- Scorzioli, Felipe, 173.
- Sebastián del Piombo, Luciani, 72, 78*, 83.
- Sebenico, 92, 130.
- Seccadinavi, Hércules, 371.
- Secchi, J. B., 246.
- Segantini, Juan, 242, 243*.
- Seiter, Daniel, 285.
- Selva, Juan Antonio, 123.
- Sementi, Juan Jacobo, 442.
- Semini, Andrés, 322.
- Semini, Antonio, 322*.
- Semini, Octavio, 258, 322.
- Semitecolo, Nicoletto, 52.
- Serafini, Serafín, 392, 394*.
- Seregni, Vicente, 215.
- Serrinalta (Bergamo), 82, 87.
- Serlio, Sebastián, 361, 377, 381.
- Serra, Luis, 446, 447*.
- Serravalle Scrivia (Alessandria), 263.
- Serravalle di Vittorio, 70.
- Servi, Juan, 124, 241.
- Severo de Ravena, 33.
- Sevilla, 311.
- Sicilia, 247, 310, 321, 446.
- Siena, 274, 325, 424.
- Siena, Academia, 127, 279.
- Siena, Fonte Gaia, 350.
- Siena, Santo Domingo.
- Siena (da), Juan, véase Juan da Siena.
- Sighizzi, Andrés, 381.
- Signorelli, Lucas, 178, 272.
- Simón da Corbetta, 195.
- Simón dai Crocifissi, de Bologna, 392.
- Simonetta, Carlos, 221*, 225, 258.
- Sinigaglia (Ancona), 387.
- Sirani, Andrés, 442.
- Sirani, Isabel, 442.
- Siria, 8, 83.
- Snyders, Francisco, 326.
- Sodoma (Juan Antonio Bazzi), 203, 271, 273, 274, 279*, 282, 424.
- Soiario, Gatti, Bernardino, 247, 249*.
- Solari ó Solario, Andrés, 204*, 206*, 258.
- Solari, Antonio, 307.
- Solari, Cristóbal, apellidado el Gobbo, 182, 183, 185*, 204, 258.
- Solari, Daniel, 308.
- Solari, Jorge, 170, 270.
- Solari, Juan, 168, 174.
- Solari, Guiniforte, 168, 174, 254, 255, 259*.
- Solari, Pedro Antonio, 168.
- Solari, Julio, 307.
- Solari, genoveses (familia), 305, 307.
- Solari, lombardos (familia), 174, 175, 204.
- Solari, venecianos, véase Lombardi.
- Soldati, Jorge, 383.
- Solfarolo, véase Tavella.
- Soli, José, 384, 443.
- Solmi, Valentín, 381.
- Soprani, Rafael, 331.
- Sordo da Sestri, véase Travi, Antonio.
- Sormano (familia), 305, 308.
- Sormano, Pace, 308.
- Sormano, Pedro, 308.
- Sorri, Pedro, 325, 328, 330.
- Spada, Leonelo, 438*.
- Spalla, Jacobo, 292.
- Spani, Bartolomé, 365, 372.
- Spani, véase Clementi.
- Spanzotti, Francisco, 271.
- Spanzotti, Juan Martín, 270, 271, 273, 276*.
- Spanzotti, Pedro, 271.
- Spavento, arquitecto, 33.
- Sperandio, 362, 367.
- Speranza, Juan, 154, 158*.
- Spezia (Génova), 303.
- Spineda, Ascanio, 105.
- Spisanelli, Vicente, 439.
- Spolverini, Hilario, 445, 446*.
- Squarcione, Andrés, 57.
- Squarcione, Francisco, 55, 61, 129*, 130, 131*, 132, 393, 394, 398, 406.
- Staffarda (Cuneo), Abadía, 265, 269*.
- Stauris (de), Reinaldo, 254.
- Stegani, J., 387.
- Stella, Fermo, 246.
- Strazza, Juan, 225*, 227.
- Strozzi, Bernardo, 107, 329*, 330*.
- Stupinigi (Turín), Castillo, 288, 289*.
- Suardi, Bartolomé, véase Bramantino.
- Susa (Turín), Acueducto, 264.
- Susa, Arco de Augusto, 264.
- Susa, Catedral, 265, 267*, 268.
- Susa, Murallas y puertas, 264.

T

- Tabacchi, Odoardo, 227*, 294*.
- Tacconi, Felipe, 246.
- Tacconi, Francisco, 69, 73, 74*, 246, 404.
- Tadolini, Adán, 373.

- Taggia (*Porto Maurizio*), 319, 321, 322.
 Taggia, *Santa María de la Misericordia*, 322.
 Tagliafico, Andrés, 315.
 Tagliasacchi, J. B., 445.
 Tagliolo (*Alejadria*), *Castillo*, 264.
 Talpino, véase Salmeg-gia, Eneas.
 Tamarocci, César, 403.
 Taricco, Sebastián, 285.
 Taruffi, Emilio, 442.
 Tassi, Agustín, véase Buonamici.
 Tatti, Jacobo, véase San-sovino.
 Tavarone, Lázaro, 322, 323*.
 Tavella, Bernardino, 387.
 Tavella, Carlos Antonio, apellidado el Solfaro-lo, 334.
 Tavigliano (de), Conde, 289.
 Temperelli, véase Case-lli.
 Tempesta, Mulier, Pe-dro, 334.
 Teniers, David, el Viejo, 326.
 Teotocópulo, Dominico, apellidado el Greco, 102*.
 Terribilia (Morandi), An-tonio, 379.
 Terribilia (Morandi), Francisco, 379.
 Tesi, Mauro, 381.
 Testa, Juan Francisco, 385.
 Tiarini, Alejandro, 438*.
 Tibaldi, Dominico, Pe-legrín y Tbaldo, véa-se Pellegrini.
 Tiepolo, J. B., 49, 85, 87, 102, 110, 111, 113, 114, 119, 120*, 121*, 122, 128, 161, 219, 238, 240.
 Tiepolo, J. Dominico, 114.
 Tiepolo, Lorenzo, 114.
 Tinelli, Tiberio, 106, 107*.
 Tinti, J. B., 426.
 Tintoretto, Dominico, 101, 102.
 Tintoretto, Robusti, Ja-cobo (apellidado el), 19, 46, 79, 83, 85, 87, 93, 95, 96, 98*, 99*, 100*, 101, 102*, 103, 104, 105, 106, 109, 234, 237, 435, 445.
 Tirali, Andrés, 44.
 Tisi, Bienvenido, apelli-dado el Garofalo, 416, 417, 419*.
 Tisolo (da), Antonio, véase Antonio.
 Tivoli (*Roma*), *Villa Adriana*, 5.
 Tiziano Vecellio, 19, 46, 60, 61, 69, 72, 79, 82, 83, 84*, 85*, 86*, 87*, 90, 91, 92, 93, 94, 97, 101, 103, 106, 109, 110, 115, 128, 134, 149, 157, 160, 204, 234, 249, 324, 418, 431, 434, 435, 436.
 Tolentino (*Macerata*), *San Nicolás*, 391.
 Tomaselli, Albano, 124.
 Tomás da Modena, 52, 53*, 392.
 Tomba, Joaquín, 386.
 Tomba, Lotario, 386.
 Tomba, Pedro, 386.
 Tonducci, Julio, 416.
 Torbido, Francisco, 149, 154.
 Torcello (*Venecia*), *Cate-dral*, 17.
 Torchiara (*Parma*), *Cast-illo*, 248, 355*.
 Torelli, Félix, 444.
 Torcuato della Torre, 150.
 Torre (della), Julio, véa-se Julio della Torre.
 Torre (della), Torcuato, véase Torcuato della Torre.
 Torregiani, Alfonso, 383.
 Torri, Flaminio, 443.
 Tortona (*Alejadria*), 264.
 Tortona, *Anunciata*, 268.
 Tortona, *Santa María dei Canali*, 266.
 Toscana, 312, 321, 329, 331, 406, 446.
 Tosi Foschini, Antonio, 384.
 Tours, 367.
 Traballesi, Juliano, 235*, 240.
 Tradate (*Como*), 172..
 Tramello, Alejo, 365.
 Travi, Antonio, apellida-do el Sordo da Sestri, 331.
 Tremignon, Alejandro, 44.
 Trescore Balneario (*Ber-gamo*), *Oratorio de los Suardi*, 89.
 Treviglio (*Bergamo*), 155, 200, 201.
 Treviglio, *Catedral*, 199, 201.
 Trevisani, Antonio, 112.
 Trevisani, Francisco, 289.
 Treviso, 52, 55, 105, 113, 392.
 Treviso, *Catedral*, 33, 91.
 Treviso, *San Nicolás*, 89.
 Treviso (da), Jerónimo, véase Jerónimo.
 Trezzo, Jacome, 213.
 Triachini, Bartolomé, 379.
 Tribolo Pericoli, Nico-lás, 366, 371.
 Trino (*Novara*), 271.
 Trissino, Juan Jorge, 150.
 Trotti, J. B., apellidado el Malosso, véase Ma-losso.
 Tubertini, José, 380.
 Tuncoto, Jorge, 270.
 Tura, Cosme, 130, 366, 393, 394, 395, 396*, 398.
 Turbia, 298.
 Turín, 263, 264, 271, 272, 273, 282, 283, 286, 289, 290, 291, 292, 294, 295, 443.
 Turin, *Academia Alber-tina*, 291, 293, 294.
 Turin, *Castillo del Va-lentino*, 284, 287*.

ÍNDICE

Turín, Catedral, 286, 288*.
Turín, Cementerio, 294.
Turín, Ciudadela, 284.
Turín, Consolata, 286*.
Turín, Corpus Domini, 286.
Turín, Iglesia del Carmen, 287.
Turín, Mole Antonelliana 296, 297*.
Turín, Monumento á Manuel Filiberto, 293*, 294.
Turín, Monumento á Pedro Micca, 293*, 294.
Turín, Municipio, 285*.
Turín, Murallas, 264.
Turín, Museo Cívico, 290, 291, 292.
Turín, Palacio de la Academia de Ciencias, 286.
Turín, Palacio Carignano, 286*, 295*.
Turín, Palacio de la Ciudad, 286.
Turín, Palacio Madama, 264, 282*, 287, 288*.
Turín, Palacio Paesana, 288*, 289.
Turín, Palacio Real, 284, 285, 286, 290, 291.
Turín, Plaza de San Carlos, 286.
Turín, Pinacoteca, 273.
Turín, Puerta Decumana, 264.
Turín, Puerta Palatina, 264, 266*.
Turín, Santa Cristina, 287.
Turín, San Lorenzo, 286.
Turín, Superga, 287*.
Turín, Teatro Carignano, 292.
Turín, Teatro Romano, 264.
Turín, Universidad, 284, 287.

U

Uccello, Pablo, 128, 131, 177.
Udine, 114, 115.

Udine, Logia Comunal, 311.
Udine (da), Martín, véase Pelegrín da San Daniele.
Umbria, 55, 313, 332, 379, 446.
Urbano da Pavía, 170.
Urbino, 103, 177, 305, 324, 391, 403, 407.
Urbino, Catedral, 388.
Utíli, J. B., 406, 409*.

V

Vacca, Angel, 290.
Vacca, Luis, 291*, 292.
Vairone, Blas, 257.
Valenza del Po (Alejandría), 292.
Val d'Aosta (Piamonte), 264.
Val d'Intelvi (Lombardía), 309.
Valduggia (Piamonte), 275, 292.
Valle (da), Andrés, 134, 215.
Valseria (Piamonte), 269, 275.
Valsolda (Lombardía), 212, 308.
Vandelli, Francisco, 384.
Van Dyck, Antonio, 106, 107, 247, 325, 327, 328, 331.
Van Dyck, Floris, 250.
Van Eyck (hermanos), 196.
Vannucci, Pedro, véase Perugino.
Vanvitelli, Luis, 219.
Varallo (Novara), Sacro Monte, 213, 275.
Varesé (Como), 239, 244, 245, 271.
Varese, Virgen del Monte, 245, 246*.
Varignana (Bologna), 362.
Varignana, véase Aimo.
Varni, Santos, 335.
Varotari, Alejandro, véase Padovanino.
Varotari, Darío, 109.

Varsovia, 372.
Vasari, Jorge, 80, 91, 96, 97, 137, 215, 399, 404, 414.
Vasoldo (familia), 309.
Vassillacchi, A., véase Aliense.
Vecchia (della), véase Muttoni.
Vela, Vicente, 227*, 293*, 294.
Velázquez, Diego, 107, 238, 334, 443.
Velleia (Piacenza), 339.
Veneria Real (Turín), Castillo, 284, 286.
Veneto, 53, 69, 91, 119, 122, 142, 340, 406.
Venecia, 15, 128, 142, 145, 149, 151, 152, 156, 160, 170, 196, 216, 230, 237, 241, 244, 248, 251, 252, 285, 292, 307, 312, 324, 330, 331, 339, 364, 372, 393, 419, 434, 435, 443, 444.
Venecia, Academia, 110.
Venecia, Caballos de bronce, 17*, 18.
Venecia, Cà d'oro, 21*, 22, 23, 24, 25.
Venecia, Campo de' Mori, 21.
Venecia, Cárceles, 42*.
Venecia, Caridad, 123.
Venecia, Carmini, 110.
Venecia, Casa de los Evangelistas, 22.
Venecia, Casa de los Fallero, 21.
Venecia, Casa de Marco Polo, 21.
Venecia, Castillo de San Andrés del Lido, 37.
Venecia, Convento de la Caridad, 41.
Venecia, Corpus Domini, 112.
Venecia, Eraclea, 16.
Venecia, Escuela de la Misericordia, 38.
Venecia, Escuela de San Jorge degli Schiavoni, 49.
Venecia, Escuela de San

EL ARTE EN ITALIA

- Juan Evangelista*, 31, 57, 66.
- Venecia, Escuela de San Marcos*, hoy Hospital, 23, 25*, 30, 33.
- Venecia, Escuela de San Roque*, 23, 29*, 31, 97, 111.
- Venecia, Escuela de Santa Ursula*, 62.
- Venecia, Fábricas nuevas de Rialto*, 40.
- Venecia, Fábricas viejas de Rialto* 30.
- Venecia, Figuras de pór-fido*, 17*, 18.
- Venecia, Fondaco dei Tur-chi*, 19*, 21.
- Venecia, Frari*, 22*, 24, 30, 34, 46*, 60, 86, 108, 113.
- Venecia, Frari, Monu-mento Marcello*, 30.
- Venecia, Frari, Monu-mento Tron*, 27*, 30.
- Venecia, Galería de Arte Moderno*, 126.
- Venecia, Galería Giovan-nelli*, 79, 80*.
- Venecia, Galería Treves*, 124.
- Venecia, Gesuati*, 112, 120.
- Venecia, Iglesia de Jesui-tas*, 44.
- Venecia, Iglesia de San Crisóstomo*, 78.
- Venecia, Iglesia de Santa María Mater Domi-ni*, 76.
- Venecia, Iglesia de los Des-calzos*, 44.
- Venecia, Iglesia de la Sa-lud*, 42*, 43.
- Venecia Librería*, 38, 39*, 40, 41, 107, 112.
- Venecia, Loggietta del Campanil*, 25*, 38, 41, 45*, 47.
- Venecia, Magistrado «de-lle Biade»*, 94.
- Venecia, Malamocco*, 16.
- Venecia, Monumento Co-lleoni*, 22*, 33*, 34.
- Venecia, Museo Cívico ó Corner*, 21.
- Venecia, Palacio del Em-bajador, antes Loredan*, 27.
- Venecia, Palacio Angaran Dario*, 33.
- Venecia, Palacio Ariani*, 21*, 22, 23, 24.
- Venecia, Palacio Balbi*, hoy Guggenheim 40, 42.
- Venecia, Palacio Bembo*, 23.
- Venecia, Palacio Bernar-do*, 22, 24, 27.
- Venecia, Palacio Busine-llo*, 21.
- Venecia, Palacio Cavalli*, hoy Franchetti, 27.
- Venecia, Palacio Contari-ni-Fasan*, 20*, 22.
- Venecia, Palacio Contari-ni en San Benedetto*, 34.
- Venecia, Palacio Contari-ni degli Scrigni*, 41.
- Venecia, Palacio Corner en Santa Margurita*, 22.
- Venecia, Palacio Corner en San Mauricio*, hoy Prefectura, 38, 39*, 40, 41.
- Venecia, Palacio Corner en San Polo*, 37.
- Venecia, Palacio Corner Spinelli*, 32*, 33.
- Venecia, Palacio Dario*, 23.
- Venecia, Palacio da Mos-to*, 21.
- Venecia, Palacio da Mula*, 23.
- Venecia, Palacio Donà*, hoy Sicher, 21.
- Venecia, Palacio Ducal*, 18*, 20, 22, 24, 27, 29*, 30, 33, 34, 41, 53, 67, 94, 102, 105, 106, 110, 128.
- Venecia, Palacio Ducal, Arco Foscari*, 30.
- Venecia, Palacio Ducal, Puerta de la Carta*, 26*, 27.
- Venecia, Palacio Ducal, Escalera de los Gigan-tes*, 30, 38.
- Venecia, Palacio Ducal, Escalera de Oro*, 30.
- Venecia, Palacio Fassetti, hoy Municipio*, 18*, 21.
- Venecia, Palacio Foscari*, 24*, 27.
- Venecia, Palacio Genove-si*, 43.
- Venecia, Palacio Giovane-lli*, 22, 24, 79.
- Venecia, Palacio Giusti-niani, hoy Brandolin*, 27.
- Venecia, Palacio Grima-ni*, 38*.
- Venecia, Palacio Grimani en San Lucas*, 37.
- Venecia, Palacio Grimani en San Polo*, 33.
- Venecia, Palacio Gritti Barbaro*, 23.
- Venecia, Palacio Gritti en la Bragora*, 22.*
- Venecia, Palacio Gussoni en San Lio*, 31.
- Venecia, Palacio Labia en San Jeremias*, 44.
- Venecia, Palacio Loredan, del Municipio*, 18*, 21.
- Venecia, Palacio Malipie-ro en Santa María For-mosa*, 34.
- Venecia, Palacio Manin, hoy Banco de Italia*, 38.
- Venecia, Palacio Mine-li, Escalera*, 27*.
- Venecia, Palacio Monte-cuccoli*, 30*, 33.
- Venecia, Palacio Pesaro, hoy del Municipio*, 43*.
- Venecia, Palacio Pisani*, 24*, 27.
- Venecia, Palacio Priuli en San Severo*, 22.
- Venecia, Palacio Rezzoni-co, hoy Minerbi*, 43*.
- Venecia, Palacio Ricchet-ti*, 23.
- Venecia, Palacio Saibanti*, 21.
- Venecia, Palacio Soranzo Piovene en la Magda-lena*, 34.
- Venecia, Palacio Valeri*, 23.
- Venecia, Palacio Vendra-min Calergi*, 28*, 31.

ÍNDICE

- Venecia, Pilastras Acritanas*, 18.
Venecia, Portaestandardes, 36.
Venecia, Procuradurías Nuevas, 40, 41.
Venecia, Procuradurías Viejas, 25*, 30.
Venecia, Puente de Rialto, 37*, 42.
Venecia, Puente de los Suspiros, 43, 44*.
Venecia, Redentor, 151.
Venecia, Rialto, 16.
Venecia, Riva degli Schiavoni, 42*.
Venecia, San Alvisio, 121.
Venecia, San Apolinar, Monumento Capello, 30.
Venecia, Santos Apóstoles, 21, 106, 107.
Venecia, San Benito, 107.
Venecia, San Casiano, 60.
Venecia, Santa Elena, 30.
Venecia, San Esteban, 23*, 25, 112.
Venecia, San Eustaquio, 22, 44.
Venecia, San Francisco della Vigna, 38, 41.
Venecia, San Gregorio, Claustro, 25.
Venecia, Santo Job, 31.
Venecia, San Forge dei Greci, 33*, 34.
Venecia, San Forge Mayor, 39*, 41, 46.
Venecia, San Forge degli Schiavoni, 62.
Venecia, San Juan in Bragora, 60.
Venecia, San Juan Limosnero, 30.
Venecia, San Juan Crisóstomo, 21, 29, 33.
Venecia, Santos Juan y Pablo, 22*, 23*, 25, 33, 34, 113.
Venecia, Santos Juan y Pablo, Monumento Marcello, 31.
Venecia, Santos Juan y Pablo, Monumento Mocenigo, 28*, 31, 33.
Venecia, Santos Juan y Pablo, Monumento Vendramin, 32*, 33.
Venecia, San Julián, 45*, 46.
Venecia, San Marcos, 15*, 16*, 17*, 20, 25*, 31, 33, 83, 106, 112.
Venecia, San Marcos, Baptisterio, 19.
Venecia, San Marcos, Campanil, 20, 31.
Venecia, Santa María Formosa, 82.
Venecia, Santa María dei Frari, véase *Frari*.
Venecia, Santa María del Giglio, 44*.
Venecia, Santa María dei Miracoli, 31, 32*.
Venecia, Santa María dell'Orto, 23*, 25.
Venecia, Santa María della Salute, 109.
Venecia, San Martín, 33.
Venecia, San Moisés, 44*, 112.
Venecia, San Pantaleón, 111, 112.
Venecia, San Pedro de Castello, 108.
Venecia, San Salvador, 30*, 33, 46.
Venecia, San Salvador, Monumento Venier, 38*.
Venecia, San Sebastián, Monumento Podacotaro, 38, 113.
Venecia, San Silvestre, 108.
Venecia, San Zacarías, 17, 27*, 29.
Venecia, San Zacarías, Monumento Vittoria, 46.
Venecia, Tolentinos, 107.
Venecia, Torre del Reloj, 25*, 29.
Venecia, Zecca, hoy Biblioteca, 38, 39*, 40.
Ventimiglia (Porto Maurizio), Baptisterio, 299.
Ventimiglia, Catedral, 299.
Ventimiglia, San Miguel, 302.
Ventimiglia, Teatro Romano, 299.
Venturoli, Angel, 383.
Vercelli (Novara), 263, 269, 271, 274.
Vercelli, Arzobispado, 275.
Vercelli, Catedral, 273.
Vercelli, San Andrés, 266, 268, 270*.
Vercelli, San Cristóbal, 275.
Veri (de), Felipe, 197.
Verla, Francisco, 136, 153.
Vermiglio, José, 283*.
Verona, 17, 35, 52, 57, 87, 94, 108, 128, 134, 142, 197, 199.
Verona, Anfiteatro, 142*, 143.
Verona, Arzobispado, 143.
Verona, Catedral, 143, 147.
Verona, Museo Cívico, 146, 147, 151, 152, 153, 154, 155.
Verona, Palacio Bevilacqua, 144.
Verona, Palacio Canossa, 143.
Verona, Palacio del Consejo, 143, 145*.
Verona, Palacio Guastaverza, 144.
Verona, Palacio Lavezzola, 143.
Verona, Palacio Pompei alla Vittoria, 143, 145*.
Verona, Puerta de los Leones, 142.
Verona, Puerta Nueva, 144.
Verona, Puerta del Palio, 144.
Verona, Puerta dei Borsari, 143.
Verona, Santa Anastasia, 143, 144*, 147.
Verona, San Bernardino, 144.
Verona, San Fermo Mayor, 143*, 144, 147.
Verona, Santa María in Organo, 143.
Verona, San Polo, 151.

- Verona, San Zeno*, 143*, 147.
Verona, Sepulcro de los Escaligeros, 143, 144*.
Verona, Teatro, 143.
Verrès (Turín), Castillo, 265, 267*.
Verrocchio, Andrés, 34, 188, 406 414.
Verrone (Novara), 273.
Verrucchio (Forlì), 56.
Versalles, Muso, 227.
Verzuolo (Cuneo), Castillo, 265.
Vezzolano (Albagnano-Alejandria), Abadía, 265, 267*, 268*.
Viani, Antonio María, 138.
Viani, Juan María, 443.
Viboldone (Milán), 196.
Vicenza, 41, 70, 142, 150, 312.
Vicenza, Basílica, 152, 156*.
Vicenza, Biblioteca Bertoliana, 152.
Vicenza, Columnas venecianas, 152.
Vicenza, Catedral, 150, 156*.
Vicenza, Iglesia de Santa Corona, 150.
Vicenza, Loggia dei Capitani, 152.
Vicenza, Milagros, 156.
Vicenza, Monteberico, 95.
Vicenza, Monte de Piedad, 152.
Vicenza, Museo, 154.
Vicenza, Palacio Barbarin, 152.
Vicenza, Palacio Bertolini, 151.
Vicenza, Braschi, 151.
Vicenza, Palacio Caola, 151.
Vicenza, Palacio Chiericati, 152.
Vicenza, Palacio Colleoni, 151.
Vicenza, Palacio de Schio, 151.
Vicenza, Palacio de los Dormitorios económicos, 151.
Vicenza, Palacio Longhi, 151.
Vicenza, Palacio Navarrete, 151.
Vicenza, Palacio Pigafetta, 151.
Vicenza, Palacio Porto, 151.
Vicenza, Palacio Porto, hoy Colleoni, 152.
Vicenza, Palacio Thiene, hoy Banco Popular, 152.
Vicenza, Palacio que fué Trissino Baston, hoy del Ayuntamiento, 152.
Vicenza, Palacio Valmarana, 152.
Vicenza, Plaza dei Signori, 152.
Vicenza, Puente San Miguel, 152.
Vicenza, Rotonda, 152.
Vicenza, San Lorenzo, 150, 157*.
Vicenza, San Miguel, 150.
Vicenza, San Vicente, 152.
Vicenza, Santos Vito y Modesto, hoy Santos Félix y Fortunato, 150.
Vicenza, Teatro Olímpico, 152, 157*.
Vicenza, Torre, 152.
Vico, Eneas, 415.
Vicoforte (Mondovì), Santuario, 288*, 289.
Viena, 79, 382.
Viena, Museos, 79.
Viena, Schönbrunn, 112.
Viero, Teodoro, 118.
Vigarani, Gaspar, 384.
Vigevano (Pavia), Castillo, 181.
Vighi, Jacobo, apellidado el Argenta, véase Argenta.
Vignale (Alejandria), Iglesia, 266.
Vignola (Barozzi, Jacobo), 377, 379.
Vigolo Marchese (Piacenza), 340.
Villa Ganzerla (Vicenza), 131.
Villanova Solaro (Cuneo), Canónica, 267.
Vincenzi, véase Antonio di Vincenzo.
Vincenzo dalle Destre, 55.
Vincenzo da Treviso, 74.
Vinovo (Turín), Castillo, 267.
Viscardo (da), véase Jerónimo da Viscardo.
Visentini, Antonio, 115.
Vismara, Gaspar, 225.
Vital da Bolonia, véase Cavalli.
Viterbo, Catedral.
Viti, Timoteo, 403.
Vitruvio, 182, 214, 377, 378.
Vittone, Bernardo, 289.
Vittoria, Alejandro, 42, 45*, 46*, 103, 105.
Vittozzi, Ascanio, 286, 289.
Vivarini (familia), 51, 83.
Vivarini, Alvisio, 59, 60, 62*, 69, 70, 89, 91, 153, 248, 249.
Vivarini, Antonio, 54*, 58*.
Vivarini, Bartolomé, 53*, 54, 55, 58*.
Voghera (Pavía), 292.
Volpato, Juan, 118.
Volpi, Ambrosio, apellidado el Volpino, 272.
Volpino, véase Maestri.
Volpino, véase Volpi, Ambrosio.
Vollaggio (Alejandria), 327.
Volterra (Pisa), 366.
Vos, Martín de, 103.
Vouet, Simón, 285, 326.

W

- Wael, Cornelio*, 326.
Wael (de), Lucas, 326.
Wals, Godofredo, 326.
Wilhelm de Colonia, 196.
Wiligelmo, escultor, 345, 346.
Windsor, 187.
Wurzburg, 120.

ÍNDICE

Z

- | | | |
|---|--|---|
| <p>Zaccagni, Bernardino da Torchiara, 365.</p> <p>Zacarias de Volterra, véase Zacchi.</p> <p>Zacchetti, Bernardo, 426.</p> <p>Zacchi, Gabriel de Volterra, 366.</p> <p>Zacchi, Zacarias de Volterra, 366.</p> <p>Zaccolini, Mateo, 387.</p> <p>Zaganelli (hermanos), 408*, 415.</p> <p>Zaganelli, Bernardino da Cotignola, 406, 417.</p> <p>Zaganelli, Francisco da Cotignola, 406.</p> | <p>Zais, José, 117.</p> <p>Zambianchi, Julio, 387.</p> <p>Zanchi, Antonio, 109*, 111.</p> <p>Zanetti, Antonio María, 118.</p> <p>Zangnidi, Jacobo, véase Bertoia.</p> <p>Zanoia, José, 220.</p> <p>Zanotti Cavazzoni, Juan Pedro, 443.</p> <p>Zarabatta, Francisco, 222*, 227.</p> <p>Zarotti, Juan Francisco, 405.</p> <p>Zavattari (familia), 197.</p> <p>Zavattari, Ambrosio, 197*, 198.</p> <p>Zavattari, Gregorio, 198.</p> | <p>Zelotti, Bautista, 149.</p> <p>Zenale, Bernardo, 155, 168, 199*, 200, 201, 202.</p> <p>Zevio (da), Esteban, véase Esteban da Verona.</p> <p>Zilio da Gandria (Lugano), 362.</p> <p>Zingaro, véase Antonio da Salario.</p> <p>Zona, Antonio, 124*, 125.</p> <p>Zoppi, Francisco, 150.</p> <p>Zoppo da Lugano, 236.</p> <p>Zoppo, véase Marcos Zoppo.</p> <p>Zuccarelli, Francisco, 117 120*.</p> <p>Zuccari, Federico, 213, 238, 283.</p> |
|---|--|---|



